ادبستان



۲۵
ماهنامه ـ دی ۱۳۷۰
۹۲ صفحه ـ ۲۵۰ ریال

با نوشته‌ها و آثاری از:

منوچهر امین‌پور/ موسی بیدج/ دکتر اسدالله حجازی/ فریدهٔ حسن‌زاده/ رحمت حقّی‌پور/ دکتر مهدی درخشان/ کامبیز روشن‌روان

زهرا رهنورد/ دکتر سیدجعفر شهیدی/ علی اصغر شیرزادی/ سهیل محمودی/ رشید مصطفوی

جان اشتاین بك/ یوسف جادالحق/ آکیرا کوروساوا/ لرمانتوف/ موزارت/ و... **«تهاجم فرهنگی»، وسایر قضایا...**

ادبستان



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیر مسئول و سردبیر: سید احمد سام
سال سوم ـ شمارهٔ اوّل (پیاپی ـ ۲۵) ـ
دیماه ۱۳۷۰
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ
ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر
ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی‌ها: ۳۲۸۴۴۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی:
مؤسسهٔ اطلاعات

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaát co.
(Vol. 3, No 1, January. 1992)
Director & Editor-in-Chief: Seyed Ahmad Sám
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

■ ادبیات داستانی: علی اصغر شیرزادی
■ سینما و تئاتر: حمیدرضا زاهدی
■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
■ صفحه آرا: داود مظفری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یک طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ در صورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یک‌قطعه عکس برای ادبستان بفرستند.



■ روی جلد: به مناسبت برگزاری سمینار ادبیات انقلاب اسلامی
کار حبیب صادقی
□ پشت جلد: اثر حسین محجوبی
□ داخل جلد: «مادر و بچه» (با گرته‌برداری از دو کاشی یک مسجد در قرن پنجم هجری) از زهرا رهنورد

بسم الله الرحمن الرحیم

● گزارش به خوانندگان

تهاجم فرهنگی، و سایر قضایا...

■ سید احمد سام

ـ چرا از اسلام دفاع نمی کنید؟
ـ چرا به ادبیّات انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی نمی‌پردازید؟
ـ اصلاً شما غربزده هستید!
ـ چرا این قدر محافظه کارید؟
ـ چرا ادبستان تاکنون به مقولهٔ «تهاجم فرهنگی غرب» نپرداخته است؟
ـ چرا منافقانه عمل می کنید؟ یکی به نعل می‌زنید. یکی به میخ!
ـ چرا تکلیف خودتان را روشن نمی کنید؟ بالاخره نفهمیدیم شما جزو کدام گروه هستید؟ چهرهٔ مجلّهٔ شما روشن نیست. شاید علّت این است که تکلیف خودتان هم روشن نیست.
ـ شما لیبرالید!
ـ شما تنگ‌نظرید!
ـ چرا به ادبیات فلسطین، ارزش نمی‌دهید؟
ـ چرا این همه مطالب «ترجمه شده»ی غربی چاپ می کنید. مگر ما خودمان نویسنده و شاعر متعهّد مذهبی و ملّی نداریم که همه‌اش دست به دامان ادبیات غرب می‌شوید؟
ـ چرا این قدر به «موسیقی» می‌پردازید؟ مجلّه‌ی شما نامش ادبستان است. موسیقیستان که نیست! نوددرصد مطالب هر شماره‌تان را با مطالب مربوط به موسیقی پرمی کنید. اصلاً ادبستان شده است ویژه‌نامهٔ موسیقی. نامش را عوض کنید!
ـ مجلّه‌ای که نامش ادبستان است باید به طور جدّی به ادبیات بپردازد. مجلّه‌ی ادبی باید بیش از همه، جنبه‌ی ادبیش تقویّت شود. بعد از ادبیّات، اگر مجالی به دست آمد به سینما و تآتر و موسیقی و خوشنویسی و... بپردازید.
ـ نظرخواهی کنید. نظرسنجی از کارگزاران و صاحبنظران فرهنگی باعث می شود تا هم ایرادهای کار خود را بهتر بیابید، و هم یك سویه و تك بعدی عمل نکنید.
ـ چرا به سراغ افراد آگاه و دردمند و با تجربه و متعهّد نمی‌روید و از آنها در مورد کار خودتان ـ و به طورکلی اوضاع فرهنگی و هنری کشور ـ نظرخواهی نمی کنید؟
ـ تازه‌ترین آثار ادبی و هنری ایران و جهان را باید به خوانندگانتان معرفی کنید.
ـ چرا به ادبیات و هنر شهرستانها نمی‌پردازید؟ بخصوص مناطقی مانند آذربایجان و گیلان و بلوچستان و کردستان را باید مورد توجّه قرار دهید. مگر آنها جزیی از پیکرهٔ میهن اسلامی نیستند؟
ـ چرا با چاپ کردن ادبیّات و اشعار کُردی، به مسایلی مانند احساسات ناسیونالیستی و قومی گرایی دامن می‌زنید؟
ـ شما غالباً در مورد سالگردهای مهم، سکوت کرده‌اید. سالروزهای تولد و شهادت ائمهٔ اطهار (ع)، روزهای مهّم مربوط به پیروزی انقلاب اسلامی و آغاز جَنگ تحمیلی و... امثالهم را باید ارزش نهاد و به آنها پرداخت.
ـ چرا به مطالب و مقولات مربوط به ادبیّات کهن پارسی نمی‌پردازید؟
ـ زمان کهنه‌گرایی به سرآمده! طرحی نو دراندازید و سخن نو آورید، که نو را حلاوتی دگر است. چرا از کنار این همه موضوعات نو و تازه و بکری که هر روز در ادبیّات جهان ـ و حتی کشور خودمان ـ مطرح می‌شود، با بی‌اعتنایی رد می‌شوید و به آنها توجّه نمی کنید؟
ـ چرا سراغ استادان قدیمی ادب و هنر نمی‌روید؟
ـ پیرمردها را ول کنید! چرا زیر پروبال این جوانهای خوش استعداد تازه‌نفس را نمی گیرید؟ اینها سازندگان ادبیّات و هنر آیندهٔ کشورند.
ـ حروف مجلّه‌تان ریز است. با ذره‌بین هم نمی شود مطالبش را خواند. در صفحاتتان هم به قدری مطلب می ریزید که جای نفس کشیدن ندارد! مجلّه‌ی هنری، صفحه‌بندی اش هم باید هنری باشد. قدری فضای باز سفید، همراه با طرحهای مناسب‌تر، باعث خواهد شد تا خواننده بهتر بتواند از مطالب استفاده کند.
ـ چرا دربارهٔ مسائل حادّ روز که این همه اهمیّت دارد، سکوت می کنید؟
ـ و... اصلاً شما سرتان را مانند کبك زیر برف کرده‌اید. جایی را نمی‌بینید. خیال می کنید دیگران هم شما را نمی‌بینند.
ـ چرا تنگ نظرید؟ چرا حرفها و مطالب همه را چاپ نمی کنید تا خوانندهٔ بالغ هوشیار فهیم، خود بخواند و قضاوت کند؟
ـ شترسواری دولّا دولّا که نمی شود! خیلی فوری تکلیفتان را روشن کنید تا همه بدانند شما جزو کدام دارودسته هستید؟ وگرنه خودتان مصداق کامل غربزدگی و تهاجم فرهنگی غرب خواهید بود....
و هزار «چرا»ی دیگر.

زمستان امسال که برسد، ادبستان (کامل‌تر بگوییم: ادبستان فرهنگ و هنر) وارد سومین بهار عمر کوتاهش خواهد شد. می‌بینید که در بالا، فقط به انتقادها و ایرادها اشاره شده است. در شمارهٔ بعد ـ به خواست خداوند ـ به این سؤالات پاسخ خواهیم داد.

■ سوالاتی که در ابتدای این مقاله ملاحظه می کنید، ماه قبل به عنوان «سخن کوتاه» در ادبستان ۲۴ چاپ شد، و سپس به خوانندگانی که آنها را مطرح کرده بودند، وعده دادیم ـ به خواست خداوند ـ در این شماره پاسخشان را چاپ کنیم.

از مدتها قبل بعضی از خوانندگان خوب ادبستان، بخصوص جوانان و دانشجویان پرشور و دلسوز در نامه‌های خود ضمن ابراز محبت و اشاره به نکات مثبت دلگرم کننده، این قبیل سوالات را مطرح می‌کردند و ادبستان نیز به عادت مألوف، گزیده‌ای از نامه‌ها و مطالب ارسالی را در نخستین صفحات هرماه خود منعکس می‌کرد و به فراخور مسائل عنوان شده، پاسخی به آنها می‌داد. اما این روزها، به تعبیر نویسنده سرمقالهٔ ماهنامهٔ نشر دانش هم «مسالهٔ تهاجم فرهنگی در دستور بحث قرار گرفته است*» و لازم است به این قضیه پرداخته شود، و هم جا دارد حال که این همه به اصطلاح اتهام و ناسزا علیه خود چاپ کرده ایم، ضمن پاسخ دادن به آنها، در بارهٔ بعضی مسائل دیگر هم برای خوانندگان علاقمند ادبستان، توضیح دهیم.

■ و اما، قبل از شروع، از شما می خواهیم به آمار و ارقام زیر توجه کنید: از میان ۱۰۶۰ صفحه مطالب ادبی و هنری که در طول یك سال گذشته به نام «ادبستان» در ۱۲ شماره منتشر شده است، ۱۰۴ صفحه یعنی فقط ۹ درصد کل مطالب، به مبحث موسیقی اختصاص داشته است. (و همچنین اضافه کنیم که ۱۵ درصد از مطالب سال دوم ادبستان را مطالب ترجمه شده تشکیل داده که از آن میان، ۸ درصد «ترجمه»هایی متعلق به ادبیات مغرب زمین بوده است)

■ این آمار و ارقام مشخص را درنظر بگیرید، و به خاطر بیاورید که تقریبا تمامی صاحبنظرانی که از آنها در مورد ادبستان نظرسنجی شده بود، بر یك نکته متفق‌القول و هم رأی بودند، و آن اینکه «مطالب بخش موسیقی ادبستان زیاد است!» عده‌ای مخالف این امر بودند و عده‌ای موافق.

گروه اول خواهان کاستن از حجم مطالب موسیقایی بودند و دسته دوم موافق با افزودن بر این مطالب.

از نظرخواهی شماره قبل هم که بگذریم، این نوع قضاوت در ذهن تمامی «خوانندگان» ادبستان هم وجود دارد. به این معنی که تقریبا نامه‌ای نیست که به دست ما برسد و در آن از «موسیقی» ادبستان سخنی به میان آورده نشده باشد.

علت پدید آمدن چنین تصوری چیست؟ چرا درحالی که فقط ۹ درصد از مطالب یك نشریه هنری و ادبی به یك موضوع خاص [موسیقی] اختصاص یافته است، مخاطبین آن، چنین برداشتی در مورد «زیاد بودن» مطالب بخش «موسیقی» آن دارند؟

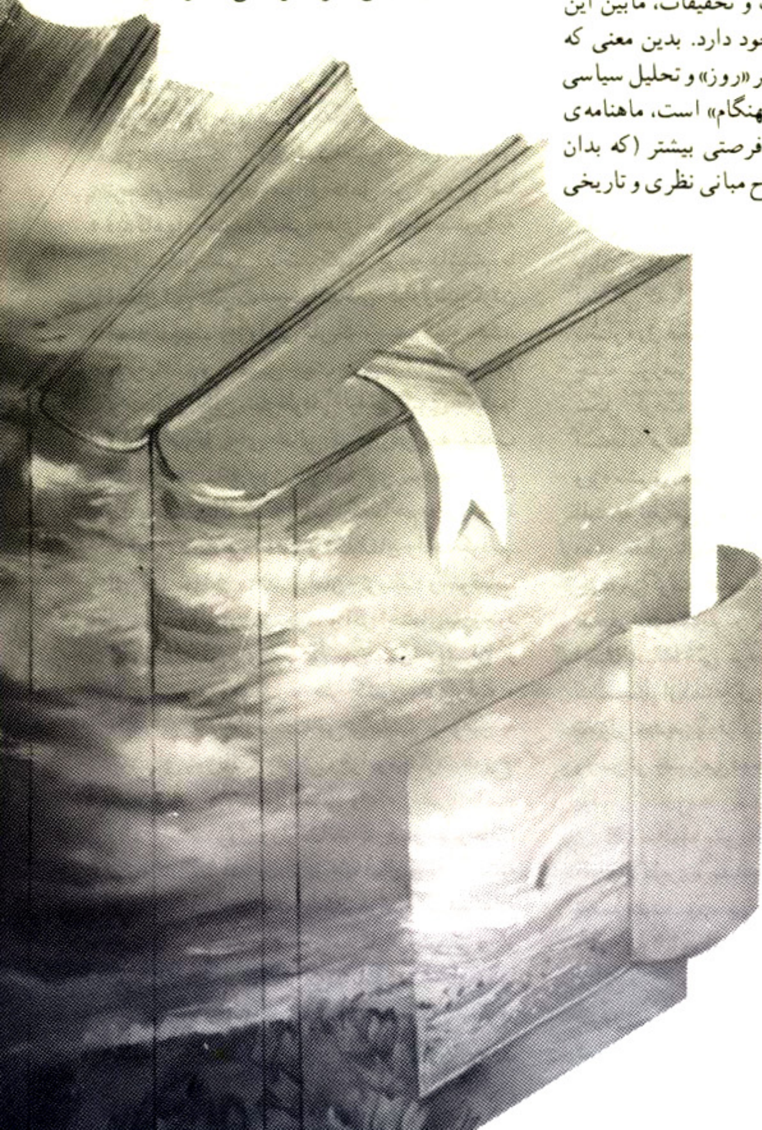
علت اصلی به وجود آمدن چنین قضاوتی را قطعا باید از یك سو در نیاز خوانندگان یافت و از سوی دیگر می‌توان عدم توجه جدی نشریات هنری کشور به موسیقی، در دو دهه اخیر را عامل اصلی این موضوع دانست.

می‌خواهیم بگوییم که بسیاری از قضاوتها و اظهارنظرها، و حکم صادر کردنها راجع به یك پدیده، تابع اوضاع و احوال زمان و مکان، و بخصوص ذهنیت خاص افراد است. این حکم در مورد مساله «تهاجم فرهنگی و ماهنامه ادبستان» هم صدق می‌کند. شاید اگر ادبستان با همین مطالب در چند سال قبل و یا در زمانی که بحث «تهاجم» به این شکل در مطبوعات و صدا و سیما مطرح نبود، چاپ می‌شد، این قبیل سوالات هم محملی برای عرضه نداشتند.

■ مساله تهاجم فرهنگی این روزها در دستور بحث قرار گرفته است. هر روز راجع به آن مقالات و مطالب جدیدی در مطبوعات کشور می‌خوانیم و در سخنرانی‌های فرهنگی و سیاسی هم دیگر کسی نمانده است که در این باره سخنی نگوید و به اصل موضوع اشاره نکند. (حتی کسانی که حوزهٔ کار و مسوولیتشان ارتباط و سنخیتی با مسایل و مقولات فرهنگی ندارد، ظاهرا برای خالی نبودن عریضه، از تهاجم فرهنگی می‌گویند و بعضی اقداماتشان را به قول امروزیها «در راستای» مقابله با این تهاجم می‌دانند.) کار به جایی رسیده است که به نظر می‌رسد اگر فرد یا نشریه‌ای که وظیفه‌اش پرداختن به موضوعات فرهنگی است، مستقیما در این باره چیزی نگوید و یا مطالب مکرر را تکرار نکند، خود یا موافق با این «تهاجم» است و یا ـ حداقل ـ نفوذ فرهنگ بیگانه را خطر نمی‌داند.

■ نکتهٔ بعد که باید به آن اشاره شود این است که نحوهٔ طرح یك موضوع خاص فرهنگی و اجتماعی، ممکن است با توجه به نوع رسانه‌ای که آن را ارائه می‌کند و نیز با عنایت به سنخ مخاطبین، یکسان و همانند با دیگران نباشد. فی‌المثل نحوهٔ پرداختن به یك موضوع خاص سیاسی و اجتماعی از سوی یك «روزنامه» (که مخاطبانش طیف گسترده‌ای از مردم هستند) را نباید با پرداختن به مبانی نظری همان مقوله از جانب یك فصلنامه یا ماهنامهٔ تخصصی، یکی دانست. همین شیوهٔ تفکر، یکی از عوامل اصلی ایجاد سؤال نزد بعضی از خوانندگان ادبستان شده است. و البته در همین ابتدا، اشتباه نشود، منظورمان دفاع از نظریهٔ جدایی «هنر و ادب» از «سیاست» نیست؛ که پرداختن به سیاست توام با تقوا، خود شاید بزرگترین هنر باشد. اما تحقیقاً میان یك مجله‌ی ادبی و هنری که مخاطبین و خوانندگان مشخصی دارد، با یك روزنامه سیاسی (و اجتماعی و فرهنگی) چه از نظر تنوع و تعداد خواننده و چه به لحاظ نوع کار، تفاوتهای اساسی وجود دارد، و هم از این روست که اگر هرازگاهی، مبحث یا موضوعی در روزنامه‌های کشور بیشتر مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد، خوانندهٔ «ماهنامه» و یا «فصلنامه»‌ی هنری را هم به توهم می‌اندازد که او هم الزاماً باید در همان روزها و به همان فوریت، مطالب مشابه بیابد. حال آنکه بنا به نوع و کیفیت کار و متفاوت بودن مخاطب و میزان تاثیرگذاری مطالب برخواننده، و بخصوص نحوهٔ تهیه و ارائهٔ مقالات و تحقیقات، مابین این دو، تفاوتهای اساسی وجود دارد. بدین معنی که اگر روزنامه جای درج خبر «روز» و تحلیل سیاسی و اجتماعی و فرهنگی «بهنگام» است، ماهنامه‌ی کم و بیش تخصصی، با فرصتی بیشتر (که بدان نیاز دارد) محلی برای طرح مبانی نظری و تاریخی و تئوریك مقوله‌های موردنظر است، و همراه با حفظ اصولی که به آنها اعتقاد دارد، باید بتواند قدری ریشه‌دارتر و با صرف حوصله و تامل بیشتر به قضیه بپردازد. (این مثال در مورد سایر زمینه‌ها و از جمله مثلاً در بارهٔ مسائل اقتصادی هم صدق می‌کند: اگر خبر آوردن از مشکلاتی مانند تورم، بیکاری، کاهش تولید و درآمد ملی و امثال آن نوعاً کار «روزنامه»ها باشد، وظیفهٔ نشریات تخصصی اقتصادی این است که مسائل فوق را از چشم یك محقق دانشگاهی ببینند و با نگرش و بیان تخصصی‌تر، به شرح و بررسی ماهیت قضایا، علل و عوامل به وجود آورندهٔ آنها، و نیز پیامدها و آثار مترتب بر آنها بپردازند. بنابراین، ضمن جدی گرفتن تلاش مستمر غرب برای نفوذ فرهنگی در ملل جهان سوم، نباید لزوماً متوقع بود که ماهنامه‌ای، هرماه در حد تکرار مطالبی که قبلا دیگران عرضه کرده‌اند و خوانندگان هم نسبت به آنها وقوف دارند، عمل کند.

■ با چنین طرز تلقی‌یی از مساله، و با اعتقاد به این که اظهارنظر عمیق در باره هرپدیده‌ای باید توسط کسانی انجام شود که اهلیت داشته باشند، «ادبستان» اولین نشریهٔ فرهنگی و هنری بود که در



همین عمر کوتاه خود به طور جدی به مقوله‌ای پرداخت که بعداً (یعنی این روزها) به «تهاجم فرهنگی غرب» معروف شده است. به این ترتیب که سال قبل با چاپ کردن سؤالاتِ مشخصی در باره ادبیات و فرهنگ و هنر «غرب»، هم از خوانندگان فهیم خود نظرخواهی کرد و هم ماهها قبل از آن، برای شنیدن و منتشر کردن راه حلها و پاسخهایی عمیق‌تر و پخته‌تر، به سراغ بسیاری از دست اندرکاران متعهد و متخصص فرهنگ و هنر و دانشگاه، و مطبوعات کشور رفت و از آنها برای انتشار نظرات و دیدگاههایشان در باره این موضوع، دعوت کرد. اما به لحاظ گرفتاریهای فراوان و کمبود وقت، پاسخی از آنها دریافت نکرد. از حدود یکسال و نیم قبل، همکاران ادبستانی‌مان به وسیلهٔ نامه، تلفن، و یا با مراجعهٔ حضوری، سوالات مربوط به «نظرخواهی در بارهٔ فرهنگ و هنر و ادبیات غرب، و نحوهٔ برخورد با آن» را با صاحبنظران و مسوولین فرهنگی و کارگزاران مطبوعات و سیاستگزاران هنر و فرهنگ کشور در میان گذاشتند و از آنها در بارهٔ تأثیر و تأثر متقابل فرهنگ غرب و فرهنگ جهان سوم ـ و به ویژه کشورهای اسلامی ـ و سایر مقولات دقیق مربوط به این مبحث، سؤال کردند و نظر خواستند.

آن عده از خوانندگانی که به ما ایراد می گیرند که چرا در مورد «تهاجم فرهنگی» سکوت کرده‌ایم، نمی‌دانند که برای شکافتن چنین مبحثی ترجیح دادیم به سراغ «اهل»ش برویم تا دیدگاههای متعدّد و تجربه‌های قابل اهمیت را به خوانندگان خود عرضه کنیم. آرزو داشتیم با انتقال این نظرات به خوانندگان، در روشن کردن ابعاد پیچیده و زوایای تاریک و مبهم این بحث، مؤثر باشیم و به همین جهت بیش از اندازهٔ مرسوم و متداول، این نظرخواهی را پی‌گیری کردیم؛ وگرنه صرفاً برای خالی نبودن عریضه وعقب نماندن از مسائل روز، کار دشواری نبود که با درج یک یا چند مقاله مدعی باشیم که ما هم به نوبهٔ خود به این مبحث پرداختیم و تکلیفمان را ادا کردیم. آن نظرخواهی، به سامان نرسید و توقعات ادبستان را برآورده نکرد، و اگر احتمال به وجود آمدن رنجش‌های عمیق در میان دوستان و متعهّدین به فرهنگ و هنر کشور، نمی‌رفت و فایده ای به دنبال داشت می توانستیم با توسّل به روشهای ژورنالیسم غربی و فراموش کردن «ورع» مطبوعاتی، نام تمامی کسانی را که (اعم از استاد دانشگاه، مسوول وزارتخانه، کارگزار مطبوعات، نویسنده، هنرمند و...) در یک سال و نیم گذشته بارها به آنها مراجعه و نظرخواهی شد اعلام کنیم تا قضیه را برای خوانندگان روشن‌تر و بار خود را ـ مثلاً ـ سبک‌تر کرده باشیم. از میان دهها تن که مورد نظرخواهی قرار گرفتند، تنها سه نفر از مسوولین فرهنگی کشور (صباح زنگنه معاون سابق وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مهدی نصیری مدیر مسوول کیهان، و ابراهیم زادهٔ گرجی مسوول بخش ادب و هنر کیهان هوایی) به دعوت و سؤالات ما پاسخ دادند، و البته همکار قدیمی‌مان جلال رفیع هم در سلسله مقالات مبسوطی به ابعادی از قضیه پرداخت که در چند شماره، از نظرتان گذشت. به این ترتیب، سایرین یا به علت مشغلهٔ فراوان نتوانستند در شکافتن پیچیدگیها وحلاّجی کردن این بحث برای خوانندگان کمکمان کنند، و یا علیرغم اصرار ما ترجیح دادند در این مورد سکوت کنند.

■ به هر حال بررسی مقولهٔ «تهاجم فرهنگی غرب» با توجه به سابقهٔ تاریخی و اهمّیتی که دارد، اگر بخواهیم از تکرار مکرّرات و ارائه مثالها و شواهد گفته شده اجتناب کنیم، خود به مطالعات جدید وعمیق کارشناسانه‌ای احتیاج دارد که زیبنده است استادان متعهّد صاحبنظر در امور تاریخ و سیاست و فرهنگ جامعه، در بلند مدت و در حدّ تحقیقات ارزندهٔ دانشگاهی، وقت و همّ خود را صرف آن کنند و ما نیز آماده‌ایم ـ به خواست خداوند ـ حاصل این تلاشها را به بهترین نحو منتشر کنیم. و روشن است که یک مقالهٔ مستند تحقیقی پختهٔ قابل اعتنا ـ گیریم که هر چند ماه و حتی سالی یک بار منتشر شود ـ بهتر از اشارهٔ مکرر به وجود «مسأله»‌ای است که امروز بر کسی پوشیده نیست.

■ وانگهی، این به اصطلاح «تهاجم» چیزی نیست که مانند یک شبیخون غافلگیر کنندهٔ نظامی، دفعتاً و خلق الساعه آغاز شده باشد. با پایان گرفتن قرون وسطی در اروپا و از همان لحظاتی که پای اولین سفرا و مستشرقین و وزرای مختار دول فخیمهٔ استعماری به مشرق زمین (و از جمله سرزمین ما) باز شد، نطفهٔ چنین پدیده‌ای شکل گرفت و با هدف غارت منابع مادّی و استحالهٔ فرهنگ و باورهای ملتهای شرقی ـ و به ویژه مشرق زمین اسلامی ـ ادامه یافت، تا امروز. و البته به نظر می‌رسد که در دو دوران و به اصطلاح در دو مقطع تاریخی این تهاجم شدّت بیشتری به خود می‌گرفته است: یکی در زمانهایی که ما ضعیف می‌شدیم و سرمان به درگیری‌ها و اختلافات داخلی گرم می‌شد، و دیگر در مراحلی که نسیمی از استقلال می‌وزید و ملتمان در آستانهٔ تحول جدیدی قرار می‌گرفت و به آینده‌ای روشن‌تر چشم می‌دوخت. و این هردو نیز طبیعی بود.

■ سالها پیش از این مصلحین مسلمان، اقبال لاهوری، سیدجمال‌الدین، رشید کواکبی، محمد عبده، و... مرحوم شریعتی و علامهٔ شهید مطهری، از اسرار خودی و رموز بی خودی گفتند و از این درد نالیدند. از درد بی خویشی، درد بذیرفتن سروری غرب، درد حقارت! و اضافه کنیم که شیوه‌های این نفوذ فرهنگی هم دقیقاً متناسب با اوضاع زمان (و مکان) متغیّر بوده است، و به همین علت است که معتقدیم روشهای دفاع در مقابل آن هم باید دقیقاً هوشیارانه و متناسب باشد. قدر مسلم این که اگر غربیها توانستند در فکر و فرهنگ لایه‌ای از جامعهٔ ما رسوخ کنند و یا الگوی مصرف و زندگی قشر وسیع‌تری را تغییر دهند، هرگز به این صورت نبود که ناگهان و بدون مقدمه از بام تا شام به یک روال و به روشنی و با صراحت، تبلیغ کنند و مستقیماً بر سرمان بکوبند و (در مقولات فرهنگی) صریحاً بگویند که آنها نقطهٔ مرکز عالم وجودند و هرچه که هست از آنهاست و در مقابل، ما از ابتدای وجود هیچ چیز نداشته‌ایم که بدان ببالیم و آن را مایهٔ مباهات فرهنگی و تاریخی خود بدانیم.

جان کلام این که در تمام این سالهای مدید، کمتر موردی مشاهده شد که غرب برای نفوذ فرهنگی خود، مستقیماً و به شیوهٔ چکشی سوسیالیسم روسی عمل کند. این کار یا به کمک پیچیده‌ترین ابزارهای روانشناختی و تکنیکی فرهنگی صورت گرفت و یا به دست بعضی شبه روشنفکران بی‌جیره و مواجب مستفرنگ به انجام رسید.

برگردید به دههٔ ۴۰ که تقریباً آغاز سیاستهای جدید امریکا در ایران بود. و به عنوان مثال، فقط به یکی دو مجلّه‌ی هفتگی معروف و محبوبی که برای بچّه‌ها و کودکان چاپ می‌شد، نگاه کنید. از یک زمان به بعد، اندک اندک داستانهای رستم و سهراب و بیژن و منیژه و کاووس و اشکبوس، و ابومسلم خراسانی و باقرخان و ستارخان وشاه اسماعیل و حتی شرح زندگانی مازیار و افشین و بابک خرّم دین که در آن سالها چاپ می‌شد متوقف ماند و ماجراهای «بوکی» و «ایکس ـ ۱۳» و کارآگاه «لاوسون» و... جای آنها را گرفت. به شکلی بسیار جذّاب‌تر! و هر هفته، به جای تصاویری از اسطوره‌های پهلوانی ایران قدیم (که قبلاً چاپ می‌شد)، چهره‌های هنرپیشگان هالیوود و خوانندگان آمریکا و اروپا را بر پشت و روی جلد رنگی مجلات کودکان چاپ زدند و حتی جایزه گذاشتند برای بچّه‌های ایرانی که بتوانند تشخیص دهند فرضاً فلان یک جفت چشم، متعلق به کدام هنرپیشهٔ هالیوود است و یا این که فلان زن هنرپیشهٔ فرانسوی چند سانتیمتر قد دارد و آن یکی خوانندهٔ مرد آمریکایی چند کیلو وزن دارد و مشروب دلخواه یا صبحانهٔ مورد علاقه‌اش چیست! [درست در بحبوحهٔ همین سالها بود که مرحوم آل احمد، عصبی و اندوهناک نوشت: «غربزدگی می گویم همچون وبازدگی. و اگر به مذاق خوش آیند نیست، بگوییم همچون گرمازدگی یا سرمازدگی. امّا نه! دست کم چیزی است در حدّ سن زدگی، دیده اید که گندم را چطور می‌پوساند؟... سخن از یک بیماری است.»] چنین وضعی در یک روند حساب شده برای جوان

و نوجوان در دنیای کتابهای منتشر شده هم وجود داشت: آدمکشان نیویورك! و ترور در ساحل نیل! و نوشته‌های پرویز قاضی سعید و امیر عشیری و ارونقی کرمانی و منوچهر مطیعی و رجبعلی خان اعتمادی (ر. اعتمادی!) و مثلا یك پله بالاتر، حسینقلی مستعان و علی دشتی و محمد حجازی (مطیع الدوله) وامثالهم... خیلی که دستمان را بالا می گرفتیم، مجلات نگین را داشتیم و فردوسی را (والبته ارمغان ویغما و خوشه و سخن وکتاب هفته و... هم با تفاوتهایی که میان آنها وجود داشت، بودند) و خوب! کارهای باارزش ماندنی در صحنهٔ مطبوعات و کتاب هم بودند. و دقیقاً هم نمی توان معلوم کرد که مطبوعات و کتب در روند غربزده کردن جامعه تا چه اندازه تاثیر داشته اند و سهمشان چقدر بوده است. در کنار این بازار متلوّن نسبتاً جذّاب، سینما و تلویزیون و رادیو و تفکر حاکم بر مدارس و دبیرستانها و دانشگاهها، همه را با هم داشتیم که با برنامه ریزی همسو و هم جهت، در کار بودند تا فرهنگ و شرافت و عزّت ملتی را به دستیاری رژیم امریکایی، از درون بپوسانند.

لااقل یکصد سال به دقّت و با ظرافت کار کردند.

■ از مبادلات فرهنگی در عصر قدیم که کم و بیش با نوعی عدالت و بدون سلطهٔ یك طرفهٔ تکنیکی اعمال می شد، بگذریم و به همین دوران معاصر توجه کنیم. در گذشته ای نه چندان دور، در همین سیزده سال پیش امّا انقلابی در کشورمان به وقوع پیوست که بیش از هر چیز صبغهٔ «فرهنگی» و «اعتقادی» داشت. هنوز در گرمای انقلاب و سرمست پیروزی بودیم و به التیام زخمهای چند هزار ساله نپرداخته بودیم که جنگی ناخواسته بر ما تحمیل شد. جنگی که نظیر آن را از بسیاری جهات تاریخ، زمان و جغرافیای زمین به خود ندیده است.

کسی که دغدغهٔ فرهنگ و درد دین دارد باید از خود بپرسد که علیرغم حضور فعّال این همه وسیلهٔ قوی تبلیغاتی که در اختیار رژیم شاه و حامیانش بود و با وجود آن همه برنامه ریزی های دقیق، اصلا چگونه اسلام باقی ماند که انقلابی آنگونه پرشکوه به نام آن به وقوع بپیوندد و دفاعی آنچنان جانانه هشت سال تداوم یابد؟ مگر نه این که رادیو و تلویزیون و سینما و تئاتر و کافه و کاباره و مطبوعات در دوران حاکمیت شاهنشاهی همه و همه سیاست لادینی پیشه کرده بودند؟ تبلیغات همه روزهٔ تلویزیون شاه را که مروّج بی عفتی و ابتذال و لاقیدی و از خودباختگی بود، به خاطر می آورید؟ مجلات زن روز و بانوان و دهها ورق پارهٔ ننگین دیگر، همراه و همصدا و همسو با سایر رسانه‌ها، همه در کار بودند تا بنیان استوار عمارت هنر و فرهنگ و باورهای ما را خراب کنند و بنای متزلزل و بی هویتی را ـ مانند خانهٔ عنکبوت ـ به نام تمدّن وتجدّد، جانشین آن کنند و به این ترتیب برای اندیشه و تفکر و اعتقاد وعمل و مصرف، الگویی تازه و به طور کلی «فرهنگی دیگر» بسازند. و راستی آیا تا چه اندازه موفق شدند؟ شما یکی دو مجلهٔ مذهبی و چند نشریهٔ تحقیقاتی وزین (با تیراژ کم و مخاطبین مشخص) وچند متفکر و شاعر و نویسنده و محقق ارجمند باارزش را استثناء کنید. الباقی «دستگاههای تبلیغاتی» که همه در اختیار همان خودفروختگان غربزده بود. پس چه شد که انقلاب اسلام به پیروزی رسید؟ در جنگ چه اتفاقی افتاد؟

در تمام سالهای جنگ هم، بگذارید بدون مبالغه بگوییم که تمامی قلمها و قدمها و درمهای دنیای خارج در اختیار دشمن بود. جمع قریب به اتفاق به اصطلاح روشنفکران داخلی هم که اصلاً حسابشان را از مردم ورزمندگان جدا کرده بودند و بعضی از آنها فقط زمانی فهمیدند جنگی درگرفته است که موشکهای دوربرد دشمن پشت در خانه‌هایشان دق الباب کرد. ملّت ما امّا رشید و سرافراز، از این «دفاع مقدّس» هم سربلند بیرون آمد ودشمن با وجود لطمات عظیمی که بر پیکر جوانان پاکیزه سرشت ملت ما وارد آورد و علیرغم خسارات فراوانی که بر جای گذارد نتوانست به اهداف از پیش تعیین شدهٔ خود برسد. وهم از این روست که نگارندهٔ این سطور اعتقاد دارد فرهنگ گرانسنگ یك ملّت شریف عظیم الشأن معتقد به اصول آبدیده شده در کورهٔ تجربه‌های تاریخ را به آسانی نمی‌توان عوض کرد، که اگر اینچنین بود، در سال ۱۳۵۷، از میان سی و چند میلیون ایرانی مسلمان، حتی یك تن به دعوت رهایی بخش آن روح بزرگ الهی پاسخ نمی گفت. و البته نیك مسلم است که حراست از جانمایهٔ این فرهنگ نجیب «خود»ی بر عهدهٔ ما و شماست. لیکن راستی با اتخاذ کدامین روشها و با پیشه کردن کدام سیاستها؟

■ رئیس مجلس شورای اسلامی در سفر اخیرش به چین، در ایالت کانتون همراه با مسلمانان آن ولایت در مسجدی نماز گزارد که به گفتهٔ گویندهٔ خبر تلویزیون، ۱۳۰۰ سال قدمت داشت. خبر، هم مایهٔ تعجّب و افتخار بود، و هم خلجانی و سوالی درجان پردغدغهٔ یك مسلمان ایجاد می کرد که: چه کردند؟ چگونه عمل کردند، و با چه روشی؟ که در سیزده قرن پیش یك مکتب جدید بدون در اختیار داشتن هیچ یك از وسایل ارتباط جمعی پیشرفتهٔ امروز، از شبه جزیرهٔ عربستان، به آن سوی شرق دور و چین و ماچین سفر کرد، از مرزهای ممنوعه گذشت و به قول امروزیها «صادر» شد؟ و از قضا کلام سعدی و غزل حافظ هم که جلوه‌ای از جان حکمت و عرفان اسلامی بودند همین وضع را یافتند. شعر سعدی را مانند «کاغذ زر» به اقصی نقاط عالم آن روز بردند وبا خط زیبای فارسی برسر درمساجدو ابنیهٔ ختاوختن نگاشتند، و قند پارسی حافظ را در زمان حیات شاعر به بنگاله بردند. روش تبلیغ هنری سعدی و حافظ چه بود؟ آیا آنها به عنوان دو نمونهٔ شاخص در معارف اسلامی، مستقیما از اسلام می گفتند؟

می گویند «هیدگر همهٔ هنرها را ابداع، به معنای عام، دانسته است، زیرا همهٔ هنرها جلوه گاه به ظهور آمدن و نامستور شدن چیزی است که قبلا مستور بوده است، امّا ابداع در معنای خاصّ، به صرف شعر و شاعری اطلاق می شود... و امّا وجه این که عرفا و حکمای ما نظر مستقل در هنر نکرده اند، خود نکتهٔ دقیقی است. در عالم اسلامی کلمهٔ «هنر» از اصطلاحات حِکمی مسلمین نبوده است و از آن معانی چندی اراده شده است... در واقع، چون هنر حقیقی در عالم اسلام هیچگاه از دین جدا نبوده، اهل نظر هیچگاه نظر مستقل در آن نکرده اند... و هنر دینی با تحقق حقیقت و ظهور عوالم دینی وعشق حقیقی و حال حضور رحمانی و خواطر حقّانی و اتصال به عوالم مجرّد و صفای دل ملازمه دارد و در ذیل قواعد و عرف استتیك غرب ـ که با اصل گرفتن «حسّ ظاهر» و عالم شهادت و نسبت بیواسطه با اهواء نفس و تاثرات حسی و سانتی مانتالیسم همراه است ـ قرار نمی گیرد. به بیان دیگر هنر مثلاً سعدی و حافظ و مولوی و عطار و دیگر بزرگان شعر و ادب ما در درجهٔ اول و یا هنر معماران و سازندگان ابنیهٔ هنری و نیز دیگر شعب فنون و هنرهای دینی قدیم در درجه بعد، از سنخ هنر غیردینی غرب (Art) و مبتنی بر حضوری خود بنیاد و از مصادیق آنچه در استتیك آمده است، نیست. این بزرگان، آرتیست (هنرمند) به معنای غربی لفظ نبوده اند... و همین‌طور، تحویل هنر دینی به صرف «تجربهٔ شخصی» از اشتباهات فاحشی است که ممکن است در تأمّل نظری در باب هنر پیش آید... لذا هنر غیردینی، با ابتناء بر سبکهای جدید ومعاصر غربی، نسبت بیواسطه با انانیّت و اهواء نفس امّاره است ودرست به همین جهت است که شیوع پیدا کرده است و از همین رو، متجانس و متناسب با احوالات دنیوی عوام‌الناس است. و این تازه نیمی از مساله است. زیرا در بسیاری از فراـآورده‌های جدید هنر غیردینی، حتی حضور شیطانی و سانتی‌مانتالیسم نیز وجود ندارد، بلکه صرف جفت و جور کردن و به هم چسباندن و سرهم کردن مواد یا قطعات و یا کلمات است و عوام متجدّد و نیاموخته نیز، چون چشمشان لختی بر زرق و برق ظاهری این قبیل آثار بلغزد و یا گوششان چیزی مطنطن بشنود، برقی از تعجب بر چشمان بلاهت دیده شان بدرخشد و بهتی گنگ وجودشان را فرا گیرد و پندارند اگر لختی از تائید فرومانند، به هنرنشناسی و فقدان قریحه متهم شوند!!»**

■ امروز چگونه می‌توان از یك سو در مقابل تهاجم و یا نفوذ معیارهای غربی ایستاد، و یا به تعبیر بهتر، با آنها مبارزه کرد، و از سوی دیگر اصول و معیارها و «پیام» خود را صادر کرد؟ از حوزهٔ سیاست و اصول اقتصاد و اجتماعیات محض بگذریم. امّا جنبه‌های فرهنگی و هنری یك پیام را تصوّر می‌کنم جز با زبان و برخورد مناسب هنری، نمی‌توان از مرزهای ممنوعهٔ قرنطینه شده عبور داد و در فکر و جان مردم دیگر نشاند. این فرهنگ و معارف اسلامی در ۱۴۰۰ سال قبل، به امپراتوری روم و شاهنشاهی ایران هم صادر شد. گیریم که هنگام ورود اسلام به ایران، جنگی هم صورت گرفت. امّا جنگی بود که بنا به روایت مورّخین، سربازان مسلح ایرانی را با زنجیر به یکدیگر بسته بودند تا امکان فرار را از آنان بگیرند. قبل از وقوع جنگ، ندای اسلام به سرزمین ما رسیده بود، و بعد از دو قرن سلطهٔ خلفای عرب، همین که روشن شد امویان و عباسیان به نام اسلام، اغراض نژادپرستانه دارند، ایرانیها سره‌ترین و عزیزترین برداشت از اسلام (تشیّع) را گرفتند و سلطهٔ خلفای جائر عرب را پس زدند... و فرهنگ ما -ایرانیان مسلمان- همچنان بالید و رشد کرد و اگر بخواهیم مثال بیاوریم، هفتاد من کاغذ کفاف نخواهد داد. همین موسیقی را بگیرید - که این روزها به آن عنایت بیشتری می‌شود.

■ می‌گویند آنچه فارابی در موسیقی کشف کرد، ایتالیا تازه در قرون ۱۶ و ۱۷ به آن رسید. موسیقی ایران (در زمینهٔ فیزیك) به قول یکی از متخصصین این رشته، ۶۰۰ سال از اروپا جلوتر است. اولین کنسرواتوار موسیقی دنیا را «زریاب» موسیقیدان ایرانی در گوردوا (قرطبه)ی اسپانیا ساخت. او از شمال آفریقا به اندلس و قرطبه رفت و کنسرواتوارش را به وجود آورد. موسیقی ایران تمام شمال آفریقا را فرا گرفت و از راه اندلس به اروپا رفت و تا اروپای مرکزی هم رسید. و سایر شاخه‌های درخت پربار معارف اسلامی هم همین وضع را دارند و تازه با تمام این تفاصیل، هنوز معارف اسلام و ایران، و بخصوص عرفان اسلامی در جهان ناشناخته است و هنوز یك گل از صدگل عرفان ما در اذهان جهانیان نشکفته است. (این به جای خود، خودمان هم، چنان گرفتار روزمرّگی شده‌ایم که هنوز فرضاً ترجمهٔ یك دورهٔ کامل فتوحات مکیّة را برای آشنایی بیشتر با تاریخ نظری عرفان اسلامی، در دسترس نداریم!) به هر تقدیر، اگر «اسلام» فی نفسه از چنین قدرتی برخوردار است که پنجاه سال سلطنت پهلوی و آن همه سیاستهای بی‌دینی و صرف بودجه‌های کلان و اجرای برنامه‌های متنوّع متعدّد نتوانست «عقیده» و «جهاد» و «فرهنگ» را از مردم بگیرد، امروز که تمام دستگاههای تبلیغاتی کشور در خدمت اسلام است، جای چه واهمه و چگونه ترسی است؟ بیشتر باید از خودمان بترسیم که با نیّت خیر، و به نام دفاع از اسلام و انقلاب، بد عمل نکنیم.

■ و امّا، این حرفها هم دستاویزی برای راحتی وجدان و رهایی از تعهّد نیست. ولی بگذارید به مسائل دیگری هم اشاره کنیم، که درحد خود، نگران‌کننده است. اجازه دهید ابتدا از خودمان و سپس از سایر مجلاتی که خود را خدمتگزار مردم مسلمان و فرهنگ خودی می‌دانند، و یا داعیهٔ ارائهٔ هنر اصیل اسلامی و انقلابی را دارند (و یا حداقل در ارائه‌ی تئوری هنر و نوع اندیشه، خود را مروّج ادب و هنر اسلام می‌دانند) بپرسیم که با حضور شصت میلیون جمعیّت در کشور (وحتی با احتساب بیسوادان و کم‌سوادان که مخاطب این قبیل مطالب نیستند) تیراژمان به چند صد هزار رسیده است؟ کدام نشریهٔ متعهّد هنری و ادبی با چندین سال سابقهٔ کار، می‌تواند ادعا کند که از میان ۶۰ میلیون مردم کشورش، بیش از ده، بیست هزار «مشتری» جمع کرده است؟ آیا در کشوری که می‌گوئیم انقلابش -بحق- بر مبنای تحولات فرهنگی استوار بوده است، خجالت‌آور نیست که تیراژ اکثر مجلّه‌های مدافع هنر اسلام و انقلاب، از چند هزار (کم‌تر از ده‌هزار) فراتر نمی‌رود؟ چه کرده‌ایم که بعد از سالها کار و انتشار، نتوانسته‌ایم بر تعداد علاقمندان و مخاطبین خود بیفزائیم؟ (و اضافه کنم که آن نشریات به اصطلاح غربزده و یا غیراسلامی هم از این کلام خوشحال نشوند، که آنها هم وضعی بهتر از این ندارند. کمبود کاغذ و الباقی قضایا، بهانهٔ خوبی نیست.)

اگر این طور است، آیا نباید بپذیریم که یا ما به نحوی عمل کرده‌ایم که خواننده‌ها و مخاطبین حرف ما را نمی‌فهمند و یا در نحوهٔ ارائه مطالب، نیازها و ضرورتهای آنها را در نظر نگرفته‌ایم؛ و یا ما اصلاً به علائق قابل احترام آنها اهمیت نمی‌دهیم؟

تمامی نشریاتی که ما آنها را ضدانقلاب می‌دانیم و غربزده می‌خوانیم و چه می‌دانیم خودشان هم خود را جزو «اپوزیسیون» می‌دانند، طبق آمار رسمی کشور در حدود ۰/۶ درصد یعنی کمتر از یك درصد امکانات مطبوعاتی کشور را در اختیار دارند. این حجم اندك، درمقایسه با نشریات متعدد منتشره در فضای متعفن رژیم شاهی، چه تأثیری و چه اثری بر خوانندگان دارد؟ امکان برخورد و مقابله صحیح با تهاجم علیه اعتقادات و اصول انقلاب و اسلام را به هیچ روی، نفی نمی‌کنیم اما سخن از واقعیتهاست.

امروز، اگر اشتباه نکنم، نزدیك به ۴۰۰ نشریه و مجلّه و روزنامه (محلّی یا سراسری) در سطح کشور داریم که از آن میان، تعدادی کمتر از انگشتان یك دست، متعلق به جناح به‌اصطلاح دگراندیش و یا طرفداران تفکر باز و چه می‌دانم افکارِ جناب پوپر و لیبرالیسم فرهنگی هستند، و اخیراً هم دوسه تای دیگر به آنها اضافه شده است. اما، بالاخره ما «خود»مان یا حرفی برای گفتن و طرحی برای ماندن در پهنهٔ ادب و فرهنگ کشور داریم، و یا نداریم. اگر نداریم، که باید بساطمان را جمع کنیم و با صرف این همه بودجه و امکانات، سنگ دفاع از فرهنگ و ادب و هنر کشور را به سینه نزنیم، و اگر اینطور نیست، باید هرچه بیشتر و بهتر، «متاع» فرهنگی خود را عرضه کنیم تا طالبانِ واقعی فرهنگ اصیل خودی، جانهای تشنهٔ خود را از این دریای زلال شیرین گوارای بی‌کرانه، سیراب سازند. و همینجا بازهم بگوئیم که درُ حوزهٔ هنر، بعد از اعتقاد به مبانی و اصول، و پایه‌ریزی شالوده‌های این مبانی، باید نحوه و شیوهٔ طرح مسایل هنری را هم آموخت، و این البته به شدت با مقولهٔ ریا و نفاق و سازش و دورنگی و یکی به نعل، یکی به میخ زدن، متباین است.

■ به هرحال، ناسزاگویی به جای نقد ادبی و هنری؛ و نفی دیگران به جای اثبات خود، جایی در ماهنامه‌های ادبی که داعیهٔ نقد صحیح آثار و اندیشه‌ها و ارائهٔ سالم‌ترین آنها را دارند، نیست. و تعطیل کردن افکار و اندیشه‌های بیگانهٔ دگراندیش هم کار را به سامان نخواهد رساند. باید بتوان باز هم نشان داد که فرهنگ اصیل این کشور به کمك اندیشمندان صاحب درد و با حمایت مردم بی‌نظیرش - بنابه ارادهٔ الهی - همواره تجلی خود را در ادب و هنرهای گوناگون نشان داده و این تجلّی، مستمّر خواهد بود و با اصالت و غنایی که این فرهنگ دارد، قرنها خود را از «تهاجم» و استحاله در شبه‌فرهنگهای بی‌ریشهٔ دیگر، مصون داشته است و مگرنه این که تمامی آنچه اصیل است، خواهد ماند؟

و البته در پاسخ به سؤال آن دسته از جوانان مخلصی که صف‌شکن جبهه‌های نبرد بوده‌اند، بگوئیم که مسلماً آنجا که سخن از «تکلیف» و «وظیفه» به میان می‌آید، جای کوچکترین اغماض و مسامحتی هم نیست. آنجا که ثابت شود سخن از تکلیف شرعی است، اگر احساسِ شود وظیفه و تکلیفی بر ذمّه‌ی کسی هست، مسلماً از کنار کوچکترین و بی‌اهمیت‌ترین مسائل هم نباید بی‌اعتنا رد شد. و تازه این هم با توسل به روشهای توصیه شدهٔ مناسب و با عمل صالح و به شیوهٔ قرآنی، با «حکمت» و «مجادلهٔ احسن» امکان‌پذیر است. مگر آن که دشمن، با توسل به شیوه‌های غیرفرهنگی (ترور، توطئه و امثال آن) عمل کند، که باید به همان شیوه پاسخ خود را بگیرد.

و اما در مقام مقایسه، ببینیم کلّ نشریات ادبی و هنری ما چه درصدی و کدام قشر از جامعه را پوشش می‌دهند و راستی آیا چند درصد از کل جامعهٔ ما، از این قبیل نشریات متأثر هستند؟ و این درصد قلیل، چگونه افرادی هستند؟ و این که

آیا می‌توان با چاپ کردن یك سرمقاله و یا یك سلسله مطالب دیگر، که ماه به ماه عرضه می‌شود، سیستم تفکّر آنها را به راحتی و کاملاً عوض کرد؟ نگارنده ضمن این که اثرات مطبوعات و کتابها را بر مخاطبین خود نفی نمی‌کند، تصورش این است که ریشهٔ اصلی تمایلات و گرایشهای غربی را نباید صرفاً در زمینهٔ نشر کتب و مطبوعات جستجو کرد. برویم و بگردیم و ببینیم منشاء انحراف و فساد اجتماعی در چیست؟ چند نفر از این جوانانی که در پارتیهای مخفی شبانه، «برِك» می‌رقصند و عاشقان سینه چاك «مارادونا» و «مایکل جکسون» شده‌اند، به وسیلهٔ مجلات و کتابها به این راه کشانیده شده‌اند؟ شاید کتب و نشریات خاصّی در زمینه سازی مسأله بی تأثیر نبوده اند اما عنایت به چنین پدیدهٔ دردناك و شرم آور قابل تأملی یك نگاه، همه جانبهٔ تاریخی و جغرافیایی را می‌طلبد.

برای یافتن ریشه‌های این قبیل انحرافات فرهنگی، و حتی بزهکاریهای اجتماعی، می‌توان به زندانها (و مثلاً دارالتأدیب‌ها) رجوع کرد و این سؤال را پرسید که: «چند درصد از شما به علت خواندن فلان کتاب یا بهمان مجلّه هنری غربزده، به این راه آمده اید؟» پاسخ، از قبل روشن است، که اصلاً آنها طبق آمار قابل اعتماد، بخش اعظمشان یا بیسوادند و یا اهل مطالعه نیستند و یا این قبیل نشریات را نمی‌خوانند. در پی‌جویی این معضل، نقش بخشهای دیگر کشور (جامعه و خانواده و مدرسه و اوضاع اقتصادی و تفریحی و ورزشی و اجتماعی و...) را در کنار رادیو و تلویزیون، نباید از خاطر برد.

■ مثالی از سیاست منع و قبض فرهنگی بیاوریم. شما این پدیدهٔ «ویدئو» را درنظر بگیرید که بعد از انقلاب از جنبهٔ قانونی ممنوعش کردیم. امّا اکنون سالیان مدیدی است که هر روز آمار کشفیات ویدئو و فیلم‌های مبتذل را در مطبوعات روزانهٔ خبری می خوانیم و با بی اعتنایی از کنارش رد می شویم (و در همسایگی همان اخبار، آگهی تعمیر دستگاههای صوتی و تصویری(!) را هم می‌بینیم). کار به جایی رسیده است که با تولید انبوه کمپانیها و پائین آمدن قیمت خرید واحد، حتی اقشار کم‌درآمد (و به قول امروزیها «آسیب پذیر»!) هم با مقداری قرض الحسنه و یا فروش یك قطعه فرش ماشینی مستعمل خود، این دستگاه جادویی را به خانه می‌آورند و به این ترتیب، هرچه ما در تلویزیون کشورمان می‌ریسیم، ویدئو در خانه‌ها پنبه می کند. بعد از ده سال در وضعی قرار گرفته‌ایم که امام جمعهٔ شیراز صریحاً می‌گوید:

«سخنرانی راه مقابله با تهاجم فرهنگی نیست. باید ویدئو را با ویدئو و فیلم را با فیلم پاسخ داد. از نیروی انتظامی برای جلوگیری از اشاعهٔ ویدئو نباید استفاده کرد، بلکه باید با همان روش و وسایلی که فرهنگ مبتذل به کار می‌برد، ما نیز از همان روش و وسایل برای مبارزه با آن استفاده کنیم... اگر فردا ماهواره‌های غرب تهاجم خود را آغاز کنند، ما چکار خواهیم کرد؟» [روزنامهٔ ایرار، سه‌شنبه ۲۶ آذر ۱۳۷۰]

خوب! اگر با آن شیوه‌ها، کار به سامان نمی‌رسد و به مجرای صحیح خود نمی‌افتد، آیا نباید قبول کنیم که علیرغم اعتقاد عمیق قلبی به «اهداف مقدس»، «شیوه‌های ناصواب» را برگزیده‌ایم؟

می گویند همین الان، بعضی شهرهای ساحلی ما تا ۱۵ کانال تلویزیونی را دریافت می کنند. با وجود جاذبه‌های ظاهری غیرقابل انکاری که بعضی از این برنامه‌ها ـ حداقل برای قشر نوجوان به اصطلاح خام نپخته ـ دارد، آیا اگر این گیرنده‌ها در کشور ما سراسری شود، و آن وقت ما از بام تا شام، در تلویزیون کشور اسلامی به تبلیغ اصول دین و عقاید و فلسفه و عرفان و شعر و ادّبیات اصیل «خود»ی بپردازیم، بدون آنکه مردم را از قبل با روشهای مناسب آگاه و خودآگاه کرده باشیم، بیننده ای در میان لااقل نسل جوان خواهیم یافت تا پیام مکتب و هنر و عرفان عزیز و رهایی و فلاح و استقلال منبعث از اسلام را به او برسانیم؟

فردا نه، پس فردا با این ماهواره‌ای که می گویند سراسر کشور ـ و بلکه منطقه ـ را تحت پوشش قرار خواهد داد، چه باید کرد؟ گفتیم و معتقدیم که فرهنگ عزیز ملتی را یك شبه و چند روزه نمی‌توان آماج حملات ضدفرهنگ بیگانه قرار داد و نتیجه گرفت. اما آیا می توان از تمام مردم هم انتظار داشت که با آمدن ماهواره، مانند بعضی خانواده های متدین و مذهبی زمان قبل از انقلاب، تلویزیون را از خانهٔ خود خارج کنند؟ و گیریم که این طورهم شد، آیا در آن صورت، حتی به صورت نسبی موفق شده‌ایم؟ قبول داریم که خبر آمدن ماهواره نباید باعث شود تا جلو پخش و رشد ابتذال «ویدئویی» گرفته نشود، اما این را هم بپذیریم که آن سیل مهیب غیرقابل کنترلی که به همراه خود لجن و گل و لای آلوده را به سمت کاشانهٔ سالم مردم خواهد کشاند، به اقدامات برنامه‌ریزی شدهٔ پیشگیرانه ای نیاز دارد تا در صورت جاری شدن، کمترین خسارت را برجای نهد.

■ پس، «تهاجم»ی هست، و به قول رهبر انقلاب: «مسألهٔ تهاجم فرهنگی یك واقعیت روشن است که ما با انکار آن نمی‌توانیم اصل تهاجم را ازبین ببریم... همه‌جا یك آرایش فرهنگی بسیار خطرناك علیه انقلاب وجود دارد... باید آرایش جدید دشمن را بشناسیم و اگر نشناسیم، قطعاً از بین خواهیم رفت.»

و این تهاجم، روزبه‌روز بنا به ماهیت یك قطبی شدهٔ جهان امروز استمرار خواهد یافت و شدیدتر هم خواهد شد. پس در مقابل آن، چه باید کرد؟ اعتقاد ادبستان براین است که در مقابل هر تهاجمی باید متناسب با نوع تهاجم، دفاع ـ و حتی حمله ـ کرد. و دفاع از کیان اسلامی و ملّی جامعه، شیوه‌های خالص فرهنگی را می‌طلبد. به یاد بیاورید که همین تهاجمات به فرهنگ ما و ملل جهان سوم و مشرق زمین اسلامی چگونه آغاز شد؟ آیا بجز یکی دو مورد کاملاً مشخص، موارد دیگری را سراغ دارید که بدون لفافه و ظرافت و یا همراه با نفی مستقیم و فحش و ناسزا همراه باشد؟ و از قضا در همین مورد اخیر هم که غرب برای اهانت به مقدسات مردم (و شاید هم برای سنجش میزان علاقهٔ مسلمانان به اسوه‌های مکتبشان) به این شیوه عمل کرد، دقیقاً نتیجهٔ عکس گرفت، به‌نحوی که به‌نظر می‌رسد از طرح موضوع به این شکل، پشیمان شده باشد.

مثال دیگری بیاورم. آیا تاکنون هیچ از خود پرسیده‌ایم که چرا بخش فارسی رادیو «بی.بی.سی» در مقایسه با رادیو مسکو طرفداران بیشتری داشت، و هنوز هم در تمامی سالیان طولانی گذشته، ـ نسل اندر نسل ـ شنوندگان خاصّ پر و پا قرص خود رااز دست نداده است؟ غرض، مسلماً دفاع از سیاستگزاران روباه صفت استعمار کهنهٔ انگلیس که نیست. ما که نمی‌خواهیم از آنها ـ خدای ناکرده ـ دفاع کرده باشیم، اما باید بپذیریم که بالاخره بدون تعارف شیوهٔ عرضهٔ یك برنامهٔ خبری (و یا بعضاً فرهنگی و هنری) به‌گونه‌ای بوده است که حتی فلان چوپان دشتهای جنوب کشور هم بعد از غروب آفتاب، با رادیوی کهنهٔ یك موجش به دنبال اخبار رادیو لندن می‌گشت تا صدای مسکو و خبرگزاری تاس؛ و جالب این که این دومی تا وقتی که کمونیسم روسی سرپا بود، همه‌اش ندای اتحاد زحمتکشان جهان و مبارزهٔ طبقاتی سر می‌داد و آن اولی، به دور از هرگونه «شعار» طوری عمل می کرد که «اعتماد» جلب کند و به‌اصطلاح با ادب و نمایش دموکراسی، غالباً بی‌اهمیت‌ترین اخبار را به عنوان مهم‌ترین وقایع روز درذهن شنوندگان خود ثبت می کرد و در عوض، بر مهمّترین رویدادها، خاك سکوت می‌پاشید.

اینجا بحث در «شیوه»های عمل است. امروز، بعد از ۱۳ سال که از پیروزی انقلاب می گذرد، بپذیریم که اِعمال بعضی سیاستهای خشن و مستقیم در پهنهٔ «فرهنگ» و «مسائل فرهنگی» کشور، به هیچ روی کارساز نبوده است. یك نمونهٔ روشنش مبارزه با بی‌حجابی (و یا بدحجابی) در کشور است. در گذشته‌ای نه چندان دور، هنگام برپایی مراسم راهپیمایی‌های عظیم عاشورا و اربعین حسینی در سال ۵۷ در میان میلیونها تظاهرکنندهٔ داوطلب، به زحمت یك زن بدحجاب پیدا می شد و امروز، ما بدون آنکه کار عظیم فرهنگی در خور این اعتقاد اصیل مکتب خود انجام دهیم، بیشتر با توسل به جبر و زور و تابلوهای ورود ممنوع، از دخترکانی که روز

پیروزی انقلاب اسلامی هنوز به دبستان نمی‌رفتند و امروز در آستانهٔ ورود به دانشگاه هستند، انتظار داریم قلباً به تمامی اصول و شعائر اسلامی پای بند باشند. بجز چند برنامهٔ تلویزیونی، چند عنوان کتاب (و با چه تیراژی؟)، چند مجله و نشریهٔ اجتماعی و درج چند مقاله در آنها، و برگزاری یکی دو سمینار، در تمام این ۱۳ سال (۴۶۰۰ روز) که از پیروزی آن انقلاب عظیم الهی گذشته است، چه کالای فرهنگی جاذبی در اختیار دختران جوانمان قرار داده‌ایم تا از جان و دل اصول مکتب را بپذیرند؟ در مدارسمان بجز حرفهای مکرر چه گفته‌ایم و بجز اعمال همیشگی، چه کرده‌ایم؟ کار به جایی رسیده است که عده‌ای از نوجوانان مرفه شمال تهران اصلاً بدحجابی را به زُعم کودکانهٔ خود، نوعی مبارزه و یا دهن کجی سیاسی می‌انگارند(!) و همین هم از ضعف تبلیغات و روشهای اشتباه ماست که فکر می‌کرده‌ایم مسائل فرهنگی را می‌توان با شیوه‌های غیرفرهنگی حل کرد.

■ به همین دلایل است که به نظر می‌رسد ایجاد نوعی سانسور و تنگ کردن فضای اندیشه، به هیچ کجا راه نخواهد برد. و این اعتقاد را البته با لیبرالیسم و ویژگیهای بارز خودش به هیچوجه یکی نمی‌دانیم. ما مسلمانیم و حکم اسلام برای آزادی بیان و اندیشه، کاملاً روشن است و در این زمینه شواهد صدر اسلام و سیرهٔ پیامبر اکرم (ص) و ائمهٔ اطهار علیهم‌السلام، و بخصوص رفتار امام صادق (ع) با مخالفین عقیدتی خود، راهگشای امروز ماست. و البته آنچه که به هیچوجه مورد قبول نیست ونمی‌توان آن را تحمل کرد، اِعمال روشهای غیرفرهنگی از سوی دشمن است (مانند ترور و حملهٔ مسلحانه و توطئه براندازی و...) که مسلماً باید با توسل به وسائل غیرفرهنگی، به طور مشابه با آنها مقابله کرد. وگرنه اگر فقط بحث فرهنگ و عقیده و اندیشه باشد، که به راحتی با صلابت و منطق و قاطعیت می‌توان در مقابل مغرضین و کج اندیشان ایستاد.

■ و البته، هرچند که ادبستان نشریه‌ای برای طرح موضوعات صرفاً ادبی و هنری است، اما از تأثیر «اقتصادیات» هم بر همین ادب و هنر نباید غافل شد. بحث کهنهٔ زیربنا و روبنا نیست، اما انگیزهٔ جوانان دبیرستانی برای رها کردن درس و پیوستن به بازار دلالی و واسطگی، خود زنگ خطر و هشدار عظیمی است که مبانی باارزش فرهنگی را نشانه گرفته و ریشه اش را هم نه در مقولات و مسائل و مشکلات فرهنگی، که قاعدتاً در زمین اقتصاد باید جُست، و این که چرا این روزها رفتن به دانشگاه، دیگر آن ارج و قرب سالهای قبل را ندارد، و چرا با این همه ترک تحصیل و افت تحصیلی مواجهیم.

■ و از ادبیات انقلاب اسلامی و جنگ عظیم تحمیلی بگوئیم. مسلماً وظیفهٔ نه تنها مسلمانان، که هر ایرانی آزادهٔ اهل قلم است که به این مقولات و رویدادهای حساس تاریخ معاصر خود بپردازد، اما نه به شیوه‌ای که از ارزش و عظمت این دو حادثهٔ بزرگ تاریخ ما کاسته شود. ادبیات انقلاب و جنگ، در یک روند طبیعی، به آرامی و با تأمل، زاده خواهد شد و پرورده خواهد گشت و اگر کسی بخواهد به زور و با عجله فراوان به این مقولات بپردازد، در حقیقت با خلق آثاری به مراتب کم ارزش‌تر از اصل موضوع، ناخواسته به انقلاب اهانت کرده و آن را کوچک شمرده است. انقلاب و دفاع مقدس، ادبیات و هنری در شأن خود لازم دارند که در راه است و باید به طور طبیعی، منتظر آن بود. با «سفارش» دادن نمی‌توان انقلاب و جنگ را ـ آن طور که بوده اند ـ به رُمان و یا به تصویر کشید. و «مهلتی باید که تا خون، شیر شد».

■ در بارهٔ مبحث «ترجمه» هم بگوئیم که بعضی برادران فهیم نسبت به حجم زیاد آنها در ادبستان، اعتراض داشتند. اولاً که معلوم شد حداکثر هشت درصد (و بگیرید ده درصد) از ۱۵ درصد مطالب ترجمه شدهٔ ما، مربوط به غرب بوده است. ثانیاً از شما می‌پرسیم: آیا با توجه به اوضاع مشخص جهان، و با عنایت به آنچه تاکنون در این نوشته آمد، آیا می‌توان امروز با بستن درها و کشیدن حفاظهای محکم و بالا آوردن دیوارهای ضخیم، راه را بر ورود فرهنگ غیرخودی بست؟ ما که حتی نتوانسته‌ایم جلو ورود کالاهای ملموس و قابل ضبطی مانند ویدئو و فیلم‌های مبتذل و انواع البسه و مدهای روز مو و آرایش‌های غربی را بگیریم، چگونه خواهیم توانست جلو ورود افکار و اندیشه‌های فلسفی و هنری غرب را بگیریم؟ اولاً این کار شدنی نیست، و ثانیاً، گیریم که باشد و بتوانیم؛ اصلاً مگر چنین پدیده‌ای در تاریخ اسلام و تفکر اسلامی و جهان اسلام سابقه داشته است؟ اسلام که ـ بحق ـ برخود می بالد که فرهنگ و مبانی اندیشهٔ روم و یونان و ایران و چین و همه را به میدان مقابله خوانده است، چگونه امروز طرفدار جلوگیری طرح مسائل فرهنگی جهان می شود، ـ هرچند هم که بی‌ریشه و دور از تفکر الهی باشد.ـ

جامعهٔ قرنطینه شدهٔ به شدت بی‌خبر نگهداشته شدهٔ شوروی سابق را درنظر بگیرید. همین که موج کوتاه رادیو وارد خاکش می‌شود و اندیشه‌های تازه در آن راه می‌یابد، یکی دو دهه نمی‌گذرد که تمامی اقتدار ابرقدرتی‌اش را از کف می‌نهد و مردمش که به خیال خود از شرافت سوسیالیسم دفاع می‌کرده‌اند، به طرفة‌العینی همهٔ آرمانهای حزبی را فراموش می‌کنند و عاشق همبرگر «مک دونالد» آمریکایی می‌شوند. جهان هنوز هم از این ماجرا، بهت‌زده است. و مگر ما، صاحبان یک مکتب و اندیشهٔ همه‌جانبهٔ الهی نیستیم؟ اندیشه‌ای که اگر آن را درست بشناسیم و بشناسانیم، هزار رادیوی خارجی و صدهزار ماهوارهٔ فضایی، در مقابل نفوذ آن، کاری از پیش نخواهند برد.

■ و «ادبستان»، به عنوان یک ماهنامهٔ هنری و ادبی معتقد به اصول و آرمانهای انقلاب، بجز فعالیت بلند مدت آرام دور از هیاهوهای روز، کاری نمی‌تواند کرد. موج «ژورنالیسم» با همان سرعتی که ایجاد می‌شود، فرو می‌نشیند و از بین می‌رود. در صحنهٔ مطبوعات ادبی و هنری، آنچه باقی می‌ماند، تنها آثار و معارفی است که در عین تازگی اگر یکصد سال دیگر هم به آنها نظر شود، گذشت زمان برمطالب اساسی آن تأثیر نگذاشته باشد. چنین داعیه‌ای نداریم، و البته تهیه و چاپ چنین آثاری کار آسانی هم نیست. وقت و حوصله و ایمان و پختگی می‌خواهد و ما به عنوان یک آرزو، به سهم خود امید داریم تا به آن سمت حرکت کنیم.

اگر قرار باشد ما با چیزی به نام رسوخ فرهنگ غرب به این سرزمین مقابله کنیم، ضمن معرفی و نشان دادن نقاط ضعف آن فرهنگ، باید به ادبیات و هنر خود بپردازیم. و فرهنگ خودی، هم که فقط شامل ادبیات کهن و شعر و هنر قدیم نیست.

ارزش نهادن بر دهها قصه‌نویس، نقاش، خوشنویس، موسیقیدان، ادیب و هنرمند تازه نفس این سرزمین که از برکت انقلاب و تحولات اخیر به این مرحله از رشد و شکوفائی رسیده‌اند، چیزی جز خدمت به فرهنگ ایران و اسلام نخواهد بود، و خلاصه با توسل به دو کار می‌توان به فرهنگ کشور سروسامان داد.

نخست باید این دشمن مهاجم را به خوبی شناخت، و این امر بجز از طریق معرفی و نقد صحیح و هوشمندانهٔ کارهای او، شدنی نیست. و دیگر این که باید تولیدات سالم فرهنگی خود را از نظر کمیت و کیفیت بالا برد. «چگونه است که حریف می‌تواند مواد غیرفرهنگی خود را در قوالب خوش ظاهر و مطبوع فرهنگی نما به خورد جوانان ما و جوانان کشورهای دیگر بدهد و ما نمی‌توانیم مواد اصیل فرهنگی را که با رگ و ریشهٔ ما پیوند دارد، به صوری جاذب در دسترس آنان قرار دهیم؟... هم‌اکنون زیبایی جادویی طرحهای قالی ایرانی توانسته است تا حدودی ارزش جهانی پیدا کند. چرا ما برای عناصر فرهنگی دیگرمان، مانند شعر و موسیقی و حتی تفکر فلسفی، بازار فرهنگی جهانی نیابیم؟

اوضاع و احوال زمانه عوض شده است: روستائیان همواره بهترین حافظان سنن فرهنگی و فرهنگ مردم (فولکلور) و ذوق و سلیقهٔ سالم بوده‌اند. اما امروز مرز میان شهر و روستا در بسیاری جاها محو یا مبهم شده است. روستایی با

شهر مراودهٔ مستمر و گاه روزانه دارد. مردم نیز برای آشنایی با فرهنگ سنتی و برخورداری از آن فرصت و مجال کافی ندارند. رشته‌های پیوستگی فرهنگی سست یا گسیخته شده است. دیگر مادر بزرگ برای بچه‌ها لالایی نمی‌خواند و قصه نمی‌گوید. دیگر بچه‌های یك خانه و خانواده یا محله امکان آن ندارند که خود را با بازیهای سنتی که با مایه‌های فرهنگی ما سرشته شده اند سرگرم سازند. مدرسهٔ ما، مسجد و حسینیهٔ ما، بازار و قهوه‌خانه و گورستان ما، مراسم ولادت و عزاداری ما، نماز جماعت ما، بازیها و سرگرمیهای ما، تفریحگاههای ما، ییلاق و قشلاق ما، اعیاد ما، مجالس روضهٔ ما، دید و بازدیدهای ما، مراودات ما با خویشاوندان و همسایگان و دوستان و آشنایان، صلهٔ رحم، عیادت ما از بیماران، خوش‌آمدگویی به از سفربرگشتگان، بدرقهٔ مسافران، همه و همه با تحول اوضاع و شرایط دستخوش دخل و تصرفات و دگرگونیها شده و چه بسا بهره‌ای از آنها، بویژه در شهرها، از سنت ما عملاً حذف گشته یا رنگ باخته است.

کودکان و شیرخواران ما، به ضرورت بیشتر روز را در شیرخوارگاه‌ها و مهدکودکها به سر می‌برند و از آغوش مادر و لطف و مهربانی او کمتر بهره‌مند می‌شوند. پدربزرگها و مادربزرگها درست در همان سالهایی که به مراقبت و پرستاری و محبت بیشتر نیاز دارند، در آسایشگاههای سالخوردگان دق‌مرگ می‌شوند. بدین سان ما روز به روز شاهد از دست رفتن سنتهای گذشته و سست شدن آداب و رسوم سنتی خود هستیم و آنچه از دست می‌رود، گویی دیگر بازگشتنی نیست. از حسرت خوردن هم نتیجه‌ای عاید نمی‌شود...

فرهنگ اسلامی بخصوص در ایران عناصر فرهنگی گوناگونی متعلق به اقوام و ملل متعدد را جذب کرده است. قدرت و قوت فرهنگ اسلامی اجازه نداده است که با جذب این عناصر، هویت آن مخدوش یا نفی شود. جریانهای متعدد و چه بسا متضاد فکری در این فرهنگ میدان ظهور و حتی رشد و پرورش یافته اند و با این همه، اصالت هویت فرهنگی اسلام محفوظ مانده است. به جرأت می‌توان گفت که اگر اسلام اجازه نمی‌داد که این جریانهای فکری در قلمرو و حتی در مرکز قدرت سیاسی آن با هم برخورد کنند، هرگز این صلابت و نیروی مقاومت را در برابر تهاجمات فرهنگی پیدا نمی‌کرد.»*

و به این ترتیب باید میزان «مصونیت» خود را بالا برد و از «آسیب‌پذیری» کاست.

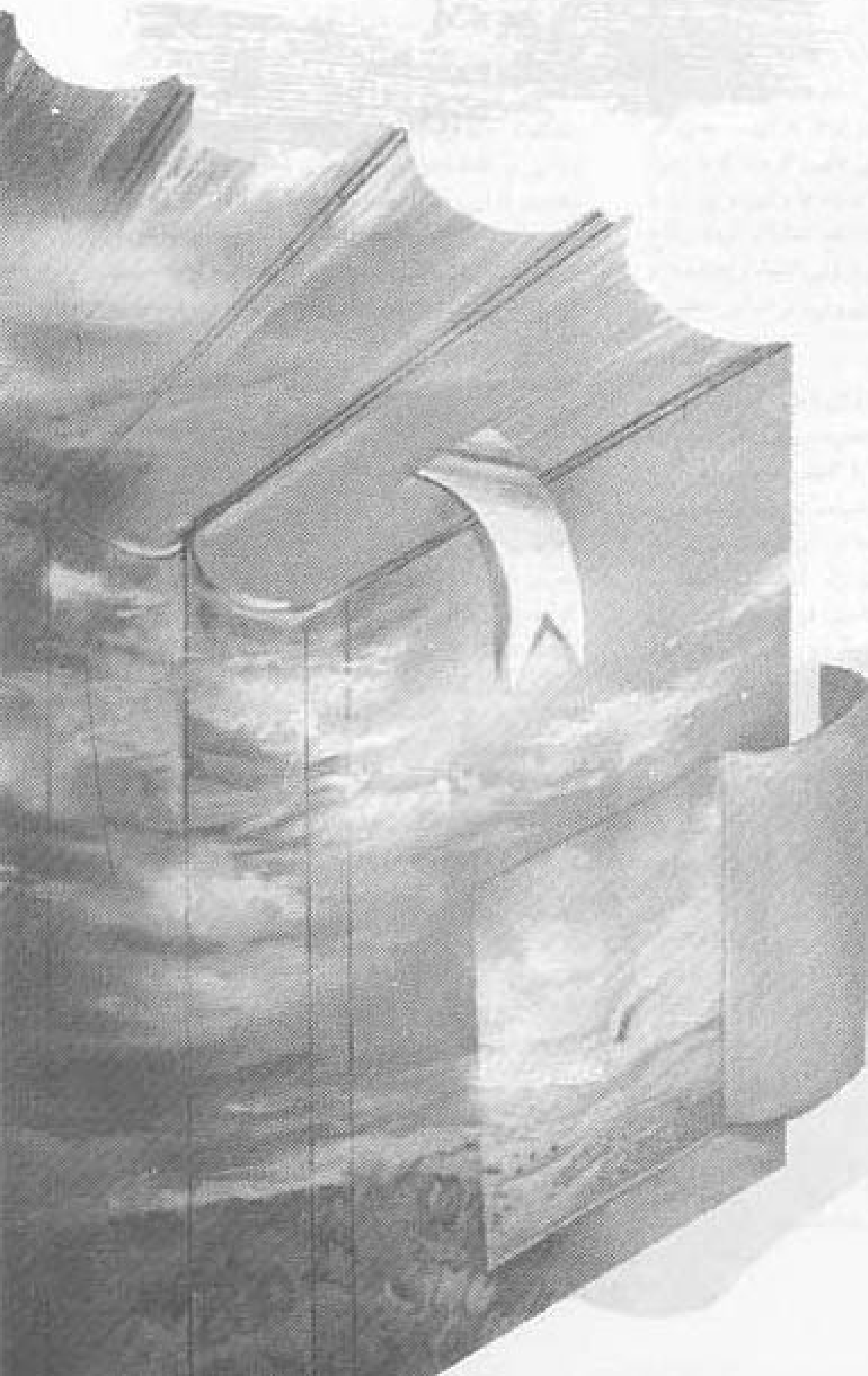
■ ما نیز با انقلاب جان گرفتیم. هنر سالهای اخیر ما با انقلاب پالایش شد و علیرغم هشت سال جنگ، این همه شعر و رمان و داستان و نقاشی و خط و موسیقی، با دست پاك و ذهن سالم هنرمندان جوان مسلمان، خلق شد. گیریم که هنوز به مرحلهٔ شکوفایی کامل نرسیده ایم، اما باید قدر جریان جوان روشنفکری سالم و متعهد اسلامی را بدانیم و به روشنفکران مسلمان ـ علیرغم دیدگاههای متفاوت ـ احترام بگذریم و با دیدهٔ محبت و همدلی و وحدت و همدردی بنگریم و باعث نشویم تا فرزندان متعهد و فداکار انقلاب ـ گیریم که اختلاف سلیقه داشته باشند ـ از یکدیگر دور شوند، که اینها هر یك، پاره‌هایی از پیکرهٔ واحد و تنومند هنر انقلاب اسلامی‌اند.

و بالاخره، از خاطر نبریم که «در تمام دوران بعد از اسلام، فقط یك بار ایران مورد هجوم غیرمسلمان قرار گرفت و آن هم مغولها بودند***» که آنها نیز سالیانی بعد، کاملاً در فرهنگ اسلام و ایران حل شدند...

والعاقبة للمتقین

---

*) نشر دانش، سال یازدهم، شماره ششم، مهر و آبان ۱۳۷۰
**) رجوع کنید به «فصلنامه هنر» شمارهٔ بیستم، مقالهٔ «روح هنر دینی» نوشته آقای محمدرضا ریخته‌گران
***) دکتر اسلامی ندوشن، سروسایه فکن

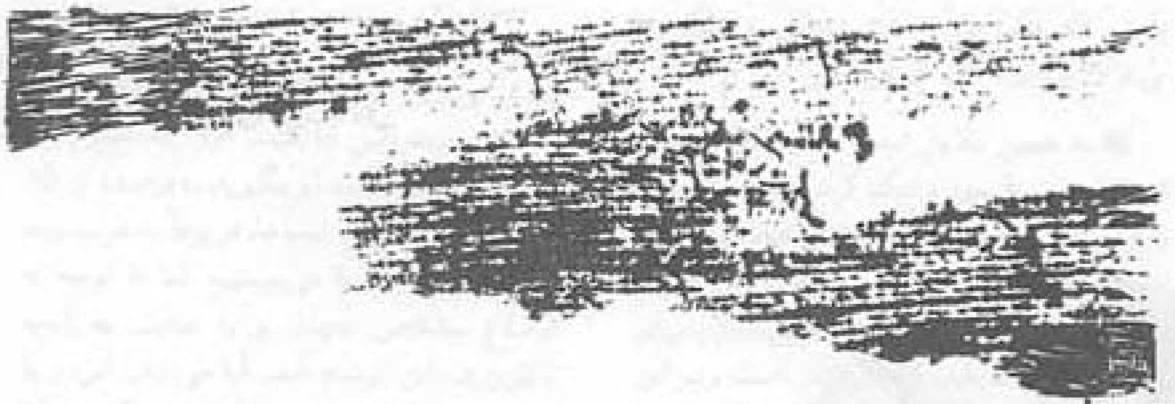


ذهنیت‌گرایی وهنردردههٔ گذشته

■زهرا رهنورد



آنچه می‌خوانید متن کامل شده‌ی سخنرانی خانم زهرا رهنورد است که یک ماه قبل در موزهٔ هنرهای معاصر برای هنرمندان و علاقه‌مندان به هنر نقاشی ایراد شده و از طرف ایشان در اختیار ادبستان قرار گرفته است.



بسم الله الرحمن الرحیم.

اگرچه بحث امروز ما، درباره «تحولات هنر در دههٔ اخیر» است، اما به لحاظ این که دههٔ اخیر، از سدهٔ معاصر جدا نیست و در عین حال مجموعه‌ای از اوضاع و شرایط ذهنی و عینی بر این تحولات اثر گذارده است، ناچاریم مبحث مذکور را در مرکز میدانی قرار دهیم که طیفی متنوّع از مسایل مربوط به هنر آنرا احاطه کرده است.

در این تحقیق و بحث با اجازه دوستان سه فصل، گنجانده شده تا بتوانیم روند ارتباط و تحول آنها را مورد نظر قرار دهیم. این سه فصل عبارتند از:

- سیر تحولات هنر غرب در سدهٔ معاصر
- سیر تحولات هنر ایران در سدهٔ معاصر
- سیر تحولات هنر ایران در دههٔ اخیر.

و برای این که بتوانیم این طیف متنوع را نظم و آهنگی بخشیم تا بشود ظنین مقصود را دریافت، ناچار به تنظیم فرضیه‌هایی هستیم که «متغیر» اصلی و مستقل (Variable) آن، «ذهنیت گرایی» (Subjectivism) است.

اینک فرضیه‌ها:

● ذهنیت گرایی، عنصر مسلط هنر سدهٔ اخیر است.

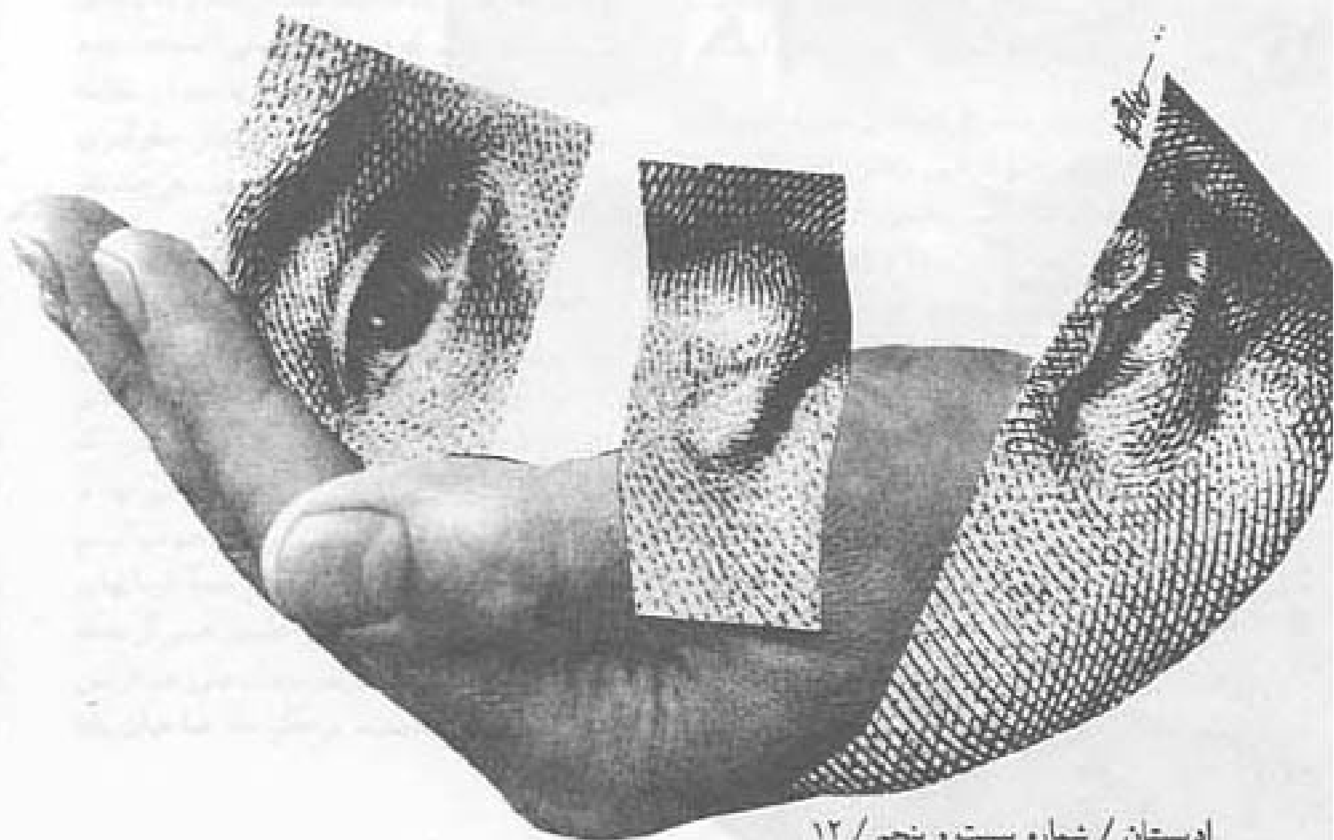
● ذهنیت گرایی عنصر مسلّط هنرشرق به طور اعم، و هنر اسلامی و نگارگری ایرانی، به طور اخص است.

● ذهنیت گرایی عنصر مسلّط هنر غرب، در سدهٔ اخیر است.

● تحوّلات هنر، در دههٔ اخیر، چه در غرب و چه در ایران، متأثر از دریافتی ذهنی از واقعیّات معاصر است.

به طوری که ملاحظه می شود، در این بحث هدف این است که ثابت شود ذهنیت گرایی «متغیر مستقل» و عنصر مشترك هنر در قرن معاصر است که در شرق قدمت تاریخی و صبغهٔ کهن دارد و در غرب نیز به دلایلی که خواهد آمد در سدهٔ معاصر رایج شده است.

در دهه معاصر، هم در ایران و هم در جهان با دلایل متفاوت، نتایج مشابهی حاصل آمده و آن ظهور نوعی واقع گرایی است که خود تحت سیطرهٔ ذهنیت گرایی قرار گرفته است. اگر چه باید اضافه کرد که محتوی و ماهیت این واقع گرایی تحت سیطره ذهنیت گرایی در ایران و غرب، کاملا متفاوت است.



ذهنیت گرایی چیست؟

اینك به کلیدی ترین بخش این بحث، یعنی ذهنیت گرایی می پردازیم:

● در هنر تجسمی، ذهنیت گرایی به این معناست که هنرمند آنچه را که «خود» می بیند یا «خود» می خواهد، (به هر دلیلی) از اشیاء و پدیده های بیرونی استخراج و بیان نماید.

● ذهنیت گرایی در هنر، یعنی این که هنرمند براساس باورها و روحیه ها و سلیقه ها و اسطوره های ذهنی خود، به دنیای بیرون بنگرد.

● ذهنیت گرایی در هنر یعنی کشف یك زندگی و حیات درونی در پس اشیاء و پدیده ها.

● و نهایتا ذهنیت گرایی در هنر تجسمی، یعنی بیان تصویری، نه براساس و انطباق با واقعیت بیرونی و تناسبات و ابعاد و مناسبات آن، بلکه، ذهنیت گرایی در هنر تجسمی یعنی بیان تصویری، براساس صور خیالی هنرمند. خواهید پرسید، بسیار خوب، خاستگاه این صور خیالی کجاست؟

این خاستگاه ممکن است ذهن هنرمند باشد، یا ذهنیت یك ملت، یك فرهنگ، یك جامعه یا تاریخ و یا یك ایمان و باور (Faith) و یا یك عصر که از ذهن هنرمند عبور کرده و بیان شده است. بدین ترتیب در ذهنیت گرایی، نوعی مکاشفه وجود دارد، تا حیات واقعی و ذاتی پدیده ها را کشف کند، یا حیات و شخصیتی غیرازآنچه که واقعیات بیرونی دارند به آنها ببخشد. در هرصورت پدیده های بیرون را در نوعی ابهام و ایهام و رمز و اشاره فرو برد.

البته این مکاشفه الزاماً مذهبی نیست، چرا که از مکاشفه معمولاً مفهوم مذهب و عرفان متبادر می شود، اما در ذهنیت گرایی هنری، مکاشفه یك مفهوم کلی است که ممکن است وجه عرفانی، توحیدی، و اخروی داشته باشد و ممکن است تنها دارای وجه دنیوی و دادن چهره های متعدد و شخصیتهای گوناگون به یك واقعیت بیرونی باشد و نیز ممکن است در عین حال، هر دو بعد را در برگیرد.

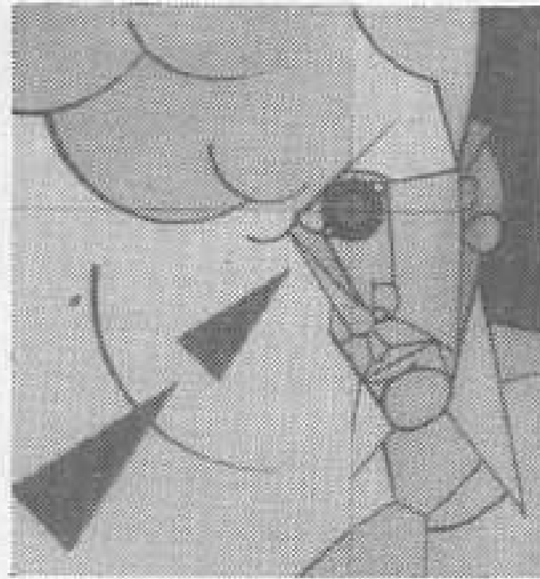
غرب و ذهنیت گرایی در سدهٔ معاصر

اینك به مرحله بعدی بحث می پردازیم، چون مشرق زمین و ذهنیت گرایی هنری براساس تجربه ای که از هنر شرق و ایران داریم و براساس فرضیه ای که در این مقوله مطرح نموده ایم، پدیدهٔ نوینی نیست و عنصر مسلط تاریخ هنر مشرق زمین بوده است. به همین جهت ابتدا، ذهنیت گرایی در سدهٔ معاصر «غرب» را،مرور می کنیم.

انقلاب ذهنی گرایی

ظهور ذهنیت گرایی در هنر مغرب زمین، یك انقلاب، یك انفجار و یك پدیدهٔ منحصر به فرد بوده است، چرا که هنر غرب از یونان باستان تا ربع آخر سدهٔ نوزدهم میلادی، یك هنر واقع گرا و طبیعت گراست ذهن هنرمند غربی تا این دوران ـ بجز استثناء قرون وسطی ـ کمتر به ابداع و خلاقیت تصویری، و بیشتر به نسخه برداری از تناسبات موزون طبیعت مشغول بوده است.

بدیدهٔ رنسانس در قرن ۱۵ ـ م که در یونان باستان



عصر «پریکلس» ریشه داشت، هدف خود را شورش علیه نگرش مبتنی برماوراءالطبیعه و آرمان جوی قرون وسطی و بازگشت به نحوه نگرش و طبیعت دوستی و زیباشناسی یونان و روم باستان قرار داد... اگر چه به یك معنا هرگز هیچ هنری به معنای مطلق، واقع گرایانه و طبیعت نمایانه نبوده و همیشه عناصر ذهنی و خیالی در هنر تجلی داشته و رنسانس نیزاز این خصلت هنری و قاعدهٔ عام بی بهره نبوده است، اما وجه غالب رنسانس، حضور واقع گرایی و طبیعت نمایی، و وجه ضعیف آن، عنصر ذهنیت گرایی است. در هرحال آن انقلاب بزرگی که در ربع پایانی قرن نوزده میلادی اتفاق افتاد، و دقیقاً باز می گردد به همین واقع نمایی رنسانسی و ذهنیت گریزی مربوط به آن.... یعنی در اواخر قرن نوزدهم هنرمندانی ظهور کردند که با نحوهٔ نگرش رنسانسی به اشیاء و پدیده ها و نیز در پی آن با بیان هنری رنسانسی (که واقع نمایانه بود) وداع نمودند و در پی کشف دنیای درونی اشیاء و پدیده ها و به تصویر کشیدن واقعیات بیرونی، براساس ذهنیات درونی خود برآمدند.

«پست امپرسیونیسم» نام دوره ای است که این تحول، در آن به وقوع پیوست. و سه هنرمند بزرگ این دوران، گوگن، وان گوگ و سزان با کشف دوباره انسان و تناسبات و بیان درونی اشیاء، به بیان تصویری جدیدی دست یافتند. پس ما در این بحث می توانیم دورهٔ پست امپرسیونیسم را، آستانه انقلاب ذهنی گرایی در هنر غرب بنامیم. در هرحال در نشان دادن عمق و ابعاد این ذهنیت گرایی نباید اغراق شود زیرا مغرب زمین در این روند، کمتر به ماوراء الطبیعه و سمبل ها و رمزها و معانی باطنی عمیق توجه دارد. عصر طلایی (۵۰۰ ـ ۴۰۰ ق. م) یونان باستان که منشاء تمدن غرب است، به قول دکتر شریعتی «عمق باورهای مذهبش تا آن حد محدود است که ماوراء الطبیعه ی آن از بالا پشت بام خانه فراتر نمی رود.» در این سرزمین کوهی است به نام المپ که خدایان برفراز آن به زدو خورد و جنایت و عیش و نوش و فسق و فجور مشغولند از میان آن همه خدایان و ارباب انواع تنها آتنا[۱] و پرومتئوس[۲] خوش نام ترینشان هستند. از این رو افلاطون که در بخشی از عمر خود به خدایان، بی اعتنا بوده است، می گوید: «این چه خدایانی هستند که جنایت و فسق می کنند و از پیروان خود، به لحاظ فضیلتهای اخلاقی بسیار عقب ترند» از این روی باید توجه نمود که انقلاب ذهنیت گرایی در غرب علی رغم عظمت خود، «دامنه»ی وسیعی ندارد و به لحاظ ماهوی با ذهنیت گرایی شرقی متفاوت است. در هر صورت اگر هنرمند دوران قرون وسطی و «گوتیك»[۳] از ذهنیت گرایی به ماوراءالطبیعه می رسید، و در میان هنری خود در قالب معماری مجسمه سازی و نقاشی، درپی عروج و جدا شدن جسم از ماده و پیوستن به خدا و آسمان بود (به قول سنت اگوستین: حکومت و زندگی سعادتمندانه تنها در آسمان است.) اینك هنرمند غربی از ذهنیت گرایی به دنبال محتوای دنیوی است اما این هم دست آورد بزرگیست که نمی شود آنرا انکار کرد، چرا که این محتوای دنیوی، اکثرا تلخ و نقادانه و در عین حال، قالب گریز و آینده نگر، پویا و پراز جوش و خروش حیات است. در این انقلاب ذهنیت گرایی باید زاویه دید عوض می شد، اصول مناظر و مرایا به هم می ریخت، وحدت و زمان و مکان ارسطویی در هم می پاشید. باید حجمها به سطحها وخطها تبدیل می شد. باید تناسبات طبیعی اشیاء بی معنی تلقی می گردید و هماهنگی و توازن رنگها معنای جدیدی می یافت وزیبایی جدای از ابعاد طلایی معنای دیگری به خود می گرفت و باید انسان می توانست در آن واحد، ازدهها زاویه نگریسته شود و در بینهایت حالت، تلقی و تصویر گردد. و خلاصه، اصول و مبانی زیباشناسی و هنرهای تجسمی یونان باستان در هم ریخت و چارچوبهای ذهنی در هم شکست و خلاقیت هنری از قفس قواعد کلاسیك گریخت، ورود ذهنیت گرایی نخستین در هنر، به ویژه در اوایل قرن بیستم و وقوع جنگهای جهانی اول و دوم باتمامی پیامدهای روحی و روانی و اقتصادی و اجتماعی دست هنرمند را در ذهنیت گرایی های بعدی بازتر کرد. رشد تکنولوژی وصنعت، در کنار اوضاع جدید اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی، زیباشناسی جدیدی را ارائه داد که خصلت آن، بی قاعدگی و درهم ریختن تمامی اصول و تناسبات کهن بود و همین جا باید عرض کنم که منشاء زیبایی هنری، در سدهٔ معاصر یکی از مقولات بسیار مهم تحقیقی برای هر پژوهشگر هنری است.

از بطن پُست امپرسیونیسم، سبکهای هنری و مهمترین آنها فوویسم و کوبیسم ظهور کردند. «ماتیس»[۴] و پیکاسو با صراحت در گفتار و کردار هنری به سوی شرق روی آوردند. ماتیس تحت تأثیر قواعد نگارگری ایران بویژه مینیاتور ایرانی، فوویسم (Fauvism) را بنیان نهاد. رنگ های تند و تخت، ترکیب بندی ها، حتی «موتیوه»های ایرانی، اسلیمی ها، نقوش قالی و نظایر آن را به کار گرفت.

پیکاسو نیز از هنر شرق ـ به ویژه آفریقا ـ الهام پذیرفت و در برهم زدن قواعد زاویه دید با الهام از شرق به نوآوری پرداخت. مواجهه و برداشت پیکاسو از هنر شرق، و به ویژه ماتیس از ایران، برداشتی عمیق نبود و آنها به روح و بیان و پیام هنر شرق و یا ایران نزدیك نشدند اما آنچه در آثار آنها مهم است، اولا، کاربرد جدی قواعد هنر شرق از جمله نگارگری ایرانی در آثار ماتیس است که این کاری بسیار متهورانه بود، دوم به کارگیری زیباشناسی و موتیوهای زیبای شرقی ایرانی، وسوم به کارگیری هردو ـ یعنی هم قواعد و هم عناصر زیباشناختی ـ در درون فرهنگ غربی است و نمونهٔ خوب و موفقی از تبادل فرهنگی و جذب یك فرهنگ در درون فرهنگ دیگر (غرب). مجموعه این حرکتها،

نوآوری بود: مدرنیسم (Modernism). منتهی نوآوری در تعامل با واقعیات فرهنگی و واقعیّات اجتماعی - اقتصادی غربی که خود قاعدهٔ بسیار مهمّی است، در روند هرگونه نوآوری.

از آن پس سبکهایی در پی، یا در اثر تحولات «درون سبکی» و یا بر اثر شورش یك سبك بر سبك دیگر ظهور نمودند: دادائیسم، سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم، آبستره، آبستره اکسپرسیونیسم، پوپ، هنر متافیزیك پریمیتیویسم، مینی مال آرت، هپنینگ آرت، و... ارث آرت پا به عرصه نهادند[5] تا بالاخره بار دیگر، نوعی رئالیسم به نام سوپر رئالیسم یا نئورئالیسم ظهور کرد.[6] یعنی هنر غرب از نیمه و بخصوص در ربع پایانی سدهٔ بیستم دوباره به سوی واقعیت روی آورد لیکن این بار این واقع گرایی، از نوع رئالیسم قرن ۱۹ «کوربه» و واقع نمایی دوران رنسانس نیست. بلکه، واقعیتی است که در درون ذهن هنرمند رنگ آمیزی شده و رنگ ذهنیت او را گرفته است. اینك پُست مدرنیسم[7] در دههٔ پایانی قرن بیستم، ظهور دوره‌ای است متقارن با پُست امپرسیونیسم در ربع پایانی قرن نوزدهم. غرب بایستی پس از یك دورهٔ ذهن گرایی شدید، دوباره به واقعیات بیرونی نگاه می کرد اما این بار با ریشخند و طنز و نقد و ذهنیتی که سعی می کند واقعیتها را با شخصیتهای درونی آن به نمایش گذارد. پُست مدرنیسم، بازگشتی ذهنی به واقعیت است و بازگشت ذهنی به همهٔ دوره‌ها و سبکهای مضبوط در تاریخ هنر و نیز باید گفت که بازگشت ذهنی به واقعیت، جوهر درونی پست مدرنیسم است. و شاید بتوان گفت: این نقطهٔ اوج تحول هنری دههٔ اخیر در مغرب زمین است که اینك از ذهنیّت گرایی مطلق و پوچی محتوای هنری گذشته‌ها و از «مضمون گریزی» و «جنگ با محتوی» و دل سپاری به «فرم» محض، خسته شده است.

به عنوان یك نگاه منقدانه به هنر غرب در قرن معاصر باید گفت:

روح هنر غرب در سراسر سدهٔ گذشته، علی‌رغم ذهنیت گرایی، روح غیر مذهبی یا ضد مذهبی، و تجلی لجام گسیختگی شگفتی است که از آن به عنوان آزادی یاد می شود. آزادی در همه سطوح، آزادی از ارزشها، آزادی از قواعد، آزادی از سنتها، آزادی در ارائه هرگونه زیباشناسی. در این هنر تنها یك «قاعده» هست، و آن «ذهنیت گرایی» است. به یك معنا، «دادائیسم» که در اوایل قرن بیستم پا به صحنه گذاشت، با وجود ظهور سبکهای متفاوت، روح مسلّط و سبك غالب در سدهٔ معاصر است. تمایلات پوچ گرانه هنر سدهٔ بیستم، وجه دیگری از این دوران هنری است، پوچی‌یی که در دو چهره نمودار شده است. از سویی به عنوان یك منطق نقدآمیز به همهٔ آنچه که در غرب می گذرد، و از سوی دیگر به عنوان مفهوم و محتوایی این هنر، که نه پشت به تکیه گاه محکمی دارد و نه رو به سوی هدفی مشخص. با این همه این وجوه منفی از اهمیت انقلاب ذهنی‌گرایی نمی کاهد و اهمیت خلاقانه و تنوع آفرینانه صور حیات در این دوران، بر سراسر تاریخ هنر غرب سنگینی می کند.

■در دهه معاصر، هم در ایران و هم در جهان با دلایل متفاوت، نتایج مشابهی حاصل آمده و آن ظهور نوعی واقع گرایی است که خود تحت سیطره ذهنیت گرایی قرار گرفته است.

■ذهنیت گرایی در هنر تجسمی یعنی بیان تصویری بر اساس صور خیالی هنرمند.

■در ذهنیت گرایی نوعی مکاشفه وجود دارد، تا با حیات واقعی و ذاتی پدیده‌ها را کشف کند، با حیات و شخصیتی غیر از آنچه که واقعیات بیرونی دارند به آنها ببخشد. در هر صورت پدیده‌های بیرون را در نوعی ابهام و ایهام و رمز و اشاره فرو برد.

ذهنیت گرایی در هنر اسلامی و نگارگری ایرانی

اینك به بخش دیگر فرضیهٔ اصلی این بحث توجه می کنیم مبنی براین که:

«ذهنیت گرایی، عنصر مسلّط هنر شرق بخصوص هنر اسلامی و نگارگری ایرانی است.» هنر مشرق زمین هنری ذهن گراست، چرا که هنرمند باورها، سلیقه‌ها و زیباشناسی خاص ملّی، فکری و عقیدتی خود را که اغلب منشأ اسطوره‌ای یا مذهبی دارد، به تصویر تبدیل می کند. مردی که بر نیلوفری چهار زانو نشسته، «بودا»، پیامبر هندی است، که در عزلت تنهایی خود به وحدت با کائنات دست یافته است.[8] این مضمون تنها، پس از یك تفسیر مذهبی از نیلوفر و مردی که چهار زانو نشسته است، قابل تشخیص است. هنر شرق مشحون از مفاهیم باطنی است که در اشکال طبیعی ظاهر شده‌اند. اگرچه این اشکال نیز دیگر طبیعی نیستند بلکه، تغییر شکل یافته و بنابر دستگاه زیباشناسی خاص هنرمند، تناسبات و توازنها یا عدم توازنهای شکلی را پذیرفته‌اند ایران نیز به عنوان بخشی از مجموعهٔ تمدنهای مشرق زمین، علاوه بر قواعد عام ذهنیت گرایی شرقی، از قواعد خاص ذهنیت گرایی هنر اسلامی و نگارگری ایرانی، برخوردار است.

پس از اسلام مشخصاً، دو مکتب هنری در ایران ظهور نمود که این دو مکتب علاوه بر داشتن سابقه و پیشینه در سنتهای هنری قبل از اسلام و آمیختگی با بعضی از وجوه هنری تمدنهای دیگر (چون روم، هند و چین) بزرگترین خصیصهٔ شان متأثر شدن از اصول و باورهای اسلامی است، این دو مکتب عبارتند از:

۱ـ مکتب هنر اسلامی

۲ـ مکتب نگارگری ایرانی

وجوه ذهنیت گرایی در مکتب هنری اسلام در بیانی تجریدی، مضامینی باطنی و ساختاری عرفانی متجلی شده و صور خیال انگیز آن بیان تمثیلی کثرت در وحدت و وحدت در کثرت، و عبادت و سجود و اطاعت عاشقانهٔ پدیده‌های خلقت است.

این صور زیبا شناختی با آن توازن و تنوّع شگفت، نمایانگر وحدتی است که به تکرارهای حیات که حول محور آن یگانه در رقص و سماعند، بخشیده شده است و با به کارگیری اشکال «استیلزه»، و هندسه‌ای خاص ونیز استفاده از رنگهای سرد و گرم و نورپردازی، قلمرو وسیعی از غیب و شهادت و طبیعت و متافیزیك را طرح می کند. هنر اسلامی هم یك هنر مذهبی و هم هنری ایدئولوژیك است که به طور استثنایی توانسته از تمامی فرهنگها و تمدنهای بزرگ معاصر خود بهره‌مند گردد و طی هزار سال، (از ۲۰۰ تا ۱۳۰۰ هجری) به حیات بی‌وقفه خود ادامه دهد. و تمامی وجوه زندگی یك مسلمان از عبادات تا احکام، و از زندگی روزمرّه تا زندگی خصوصی را در فضای زیبا شناختی پر وجد و آرامش در بر گیرد. از فرش و قالی و گلیم زیرپا تا تکیه‌گاه، آرامش و استراحت و ساختمان مدرسه و مسجد و کاخ و گرمابه و بازار... تا باغ سازی و محوطه‌سازی، بدون این که وحدت زیباشناسی‌اش دستخوش تغییر گردد و یا روح عارفانه‌اش خدشه پذیرد.[9]

●اما هنر نگارگری ایرانی که آن نیز یکسره از هنر دینی و اسلامی جدا نیست، از لحاظ ذهنیت گرایی، تحت قاعده‌ای قرار می گیرد که هنر اسلامی نیز تحت آن قاعده است، و آن، درونی و باطنی کردن صور حیات و تکثر و تنوع بخشیدن در همین روند به این صورتهاست. اگرچه از جنبه‌های دیگری که مورد بحث ما نیست نگارگری ایرانی با هنر اسلامی و دینی، وجوه تمایز متعدّدی نیز دارد.

مکتب نگارگری ایرانی تحت چهار عنوان قابل بررسی است:

۱ـ هنر مینیاتور،

۲ـ هنر قهوه خانه

۳ـ هنر قاجاری

۴ـ رئالیسم کمال الملك و شاگردانش.

اینك به این سبکها، از آن جنبه که به مقولهٔ «ذهنیت گرایی» ارتباط دارد، اشاره می کنم:

ـ در مینیاتور وجه غالب، ذهنیّت گرایی است. این ذهنیّت گرایی از بر هم زدن توازنها و تعادلهای طبیعی اشیاء و انسان و طبیعت، تا در هم ریختن هماهنگی رنگها تا مسطح نمودن اجسام سه بعدی، و در هم ریختن وحدت زمان و مکان و تغییر زاویهٔ دید، تا درهم نوردیدن زمانهای متعدد و حتی قلمروهای متفاوت غیب و شهادت، تا طبیعت و ماوراءطبیعت دیده می‌شود، علاوه بر آن که تمامی این درهم شکستنهای قواعد کلاسیك، با بیان زیباشناختی شگفتی توام است که صرفاً تخیلی است و تغزلی.

بعلاوه با درهم ریختن ترکیب بندی کلاسیك و ارائه ترکیب بندی و تقسیم‌بندی جدیدی از صفحه، تجسم شکلهای تخیّلی را تا اوج گیری صور خیال به بی‌نهایتی که فراخنای آن قابل تصور نیست، شاید به مرحله‌ای که اتصال ذوق و ذهن، به فیضانی بی‌وقفه دست یابد، سوق می‌دهد.

ـ هنر قهوه‌خانه، به اوج نگارگری مینیاتوری نمی‌رسد اما به همان اندازه از سنت شکنی که ناشی از وجه غالب ذهنیت گرایی است برخوردار است. اگرچه هنر قهوه‌خانه، در حوالی «دورهٔ فرنگی سازی» در عهد صفویه، در کشور عزیزمان، ایران، پای می گیرد، اما ذهنیت گرایی، هم در دریافت و هم در بیان، وجه غالب آن است. در قهوه‌خانه، مضامین، یا مذهبی است یا شاهنامه‌ای. در قلمرو مذهبی نوعی زیباشناسی و در قلمرو شاهنامه‌ای نوع دیگری از زیباشناسی وجود دارد ولی قاعدهٔ هر دو متکی به ذهنیت گرایی است: اولی

روح هنر غرب در سراسر سدهٔ گذشته، علیرغم ذهنیت گرایی، روح غیر مذهبی یا ضد مذهبی، و تجلی لجام گسیختگی شکلی است که از آن به عنوان آزادی یاد می شود.



پست مدرنیسم، بازگشتی ذهنی به واقعیت است و با بازگشت ذهنی به همهٔ دوره‌ها و سبکهای مضبوط در تاریخ هنر و نیز باید گفت که بازگشت ذهنی به واقعیت، جوهر درونی پست مدرنیسم است.

در تاریخ عاشورا ریشه دارد و دومی در اسطوره‌های ایران باستان.

در هنر قهوه خانه از لحاظ پرداخت نیز همهٔ قواعد و شیوه‌های بیان ذهنی گرا به کار گرفته شده بجز این که به فیگور (figure) یا بازنمایی تصویر توجه بیشتری شده است.

در دو تقسیم‌بندی درون‌سبکی قهوه‌خانه (یعنی مذهبی و شاهنامه‌ای) در اوّلی تصویر انسان به سوی ماوراء الطبیعی شدن و در دومی به سوی قهرمانی و پهلوانی شدن سوق می یابد و تغییر شکل می‌دهد.[10]

ـ اما هنر کمال الملک، تنها دورهٔ سبک رئالیسم ایران است. ریشه‌های نگاه کمال الملک به «کمال زیبایی هنری»، بی تأثیر از غرب نیست آن هم نه غرب بعد از انقلاب ذهنی گرایی، بلکه غرب موزه‌های قبل از دوران پست امپرسیونیسم. با این همه، کمال الملک بدلیل سوابق اصیل فرهنگی خود و علائق مردمیش نهایتا از عنصر ذهنیت گرایی در هنر به یکباره، فاصله نمی‌گیرد و در آثار او و شاگردانش، حضور سنن و فرهنگ ملی که عمدتاً دارای مضامین باطنی و درونی و تناسبات زیباشناختی شرقی و اسلامی و بومی است به چشم می خورد که این نشاندهندهٔ علائق عمیق ملّی و فرهنگی اوست. مضافاً بر این که در عصر پهلوی (رضا شاهی) به ویژه در اوایل حکومت که هنوز قدرت سانسور و اختناق، متشکل نشده بود، نفوذ اندیشه‌های غربی و مارکسیستی فضای واقع گرایانهٔ فکری به ویژه «واقع گرایی انتقادی» را تشدید می کرد به گونه‌ای که هنرمند خواه ناخواه در محیطی آکنده از «عقیده‌های طرفدار مردم» غوطه‌ور می‌شد که نمی‌توانست از قهرمانان کوچه و بازار و زیبایی‌شناسی خاص آنها چشم‌پوشی کند و شاگردان کمال الملک نیز، چون خود او، به این نحوهٔ نگرش دل سپردند، تا آن حدّ که پس از تشکل بزن و ببند اختناق رضاخانی نیز حال و هوای خاص خود را حفظ نمودند.

گذشته از بزرگان این سبک در گذشته چون خود کمال الملک و اولیاء و شیخ وحیدریان و پتگر، امروز می‌توان از هنرمندان برجسته‌ای چون «کاتوزیان»، «افضلی فر» ودیگران که به این سبک نقاشی می کنند و از مضامین معاصر بهره می‌جویند نام برد.

مدرنیزاسیون و سبکهای هنری در ایران

در دوران پهلوی و اقتدار محمدرضاشاهی، در اوضاعی که مدرنیزاسیون شعار و وجهه تمامی سیاستهای دستگاه بود، هنر غرب از امپرسیونیسم به بعد مورد توجه هنرمندان و هنرپروران قرار می گیرد در این دوران بدون درك نقش مدرنیزاسیون، بررسی سبکهای هنری غیر ممکن است.

اگر چه مدرنیزاسیون در ذات خود، پدیده‌ای منفی نیست و می‌تواند قابلیتهای فرهنگی و هنری را در روندی پویا، ارتقاء بخشد، اما ماهیت مدرنیزاسیونی که از غرب به جهان سوم صادر شده است دارای اهداف متفاوتی است: یا ضدفرهنگ‌های بومی و ملی، و یا ضد «محتوای» این فرهنگهاست. لائیك است. و تمایلات جهان وطنی را نه در مفهوم اخلاقی و انسانی، بلکه در معنای سیطره طلبانهٔ مخرب بر سایر نقاط جهان، دامن می زند.

وجهه غالب هنری به ویژه در دو دههٔ پایانی حکومت محمدرضاشاهی، سبکهای هنری ذهنی گرای غرب است، به ویژه از پست امپرسیونیسم به این سو.... در کنار آن سبکهای سنتی نگارگری، بعلاوه سبك کمال الملك و شاگردانش به حیات خود ادامه می‌دهند. اما چون مدرنیزاسیون تم اصلی تحولات هنری است، مورد اقبال قرار نمی‌گیرد.

اما سؤال این است که چرا در این دوران هنر مدرن غرب مورد توجه هنرمندان ایرانی قرار می گیرد؟

پاسخها ممکن است گوناگون باشد.

نخستین پاسخ، با تحلیل غرب زدگی، خودباختگی و تهاجم فرهنگی آغاز می‌شود براین مبنا که:

غرب، با تهاجم فرهنگی خود به ستیز و مخالفت با سنن زیبا شناختی و اخلاقی فرهنگ و هنر اسلامی و بومی، پرداخت و آنها را از صحنه خارج کرد و عناصر زیباشناسی سطحی و لائیك خود را جایگزین نمود

پاسخ دیگر این است که:

روند نوسازی (Modernization) و توسعه (Development) که در نمایهٔ حکومت محمدرضا شاهی بود تلاش و توجیه خود را براین قرارداد که فرهنگ و هنر اسلامی و ملی و ایرانی، کهنه است و توان نوآوری ندارد و اینك که دورهٔ مدرنیزاسیون است

باید به شکلها و مفاهیم و تکنیکهای تازه روی آورد. چیزی که متعلق به سده معاصر غرب است.

پاسخ دیگر شاید این باشد که:

هنر رئالیستی و ناتورالیستی محتاج خبرگی و قدرتی هنری و فنی در اوج است و از آنجایی که هنر مدرن غربی، نیاز مبرمی به این گونه مهارت و خبرگی ندارد. بسیاری از افراد پشت هم انداز و جاه طلب، برای دستیابی به شهرت و موفقیت و نام و نان به این گونه بیان هنری روی می آورند و معدودند هنرمندانی که قدرت فنی لازم برای بیان رئالیستی و ناتورالیستی داشته و آنگاه به هنر مدرن غرب روی آورده باشند.

و پاسخ دیگر:

از آنجایی که «ذهنیت گرایی» در هنر ایران دارای صبغه و پیشینهٔ طولانی است، هنرمندان ایران، بین قواعد هنری خود و ذهنیت گرایی غربی امروزی، وجه مشترکی یافته و بین زمینه های تصویری فرهنگ و هنر اسلامی و نگارگری ایرانی و هنر معاصر غرب ارتباط برقرار نموده اند. آنها ادامه می دهند که: مگر نه این که نقش قالی، و گلیم و طرحهای هندسی و خطوط بنایی و... اسلیمی ها همه دارای صبغهٔ فکری و ذهنی اند؟ مگر نه این که ترکیب بندی مینیاتورها و تناسبات آنها و رنگ آمیزی و نور پردازی وزاویهٔ دید و... همه از یك واقعیت گریزی و روی کرد به صور خیالی نشأت گرفته اند؟ مگر نه این است که اصولاً تمامی این تصاویر ذهن گرایانه، از مضامینی رمزی و باطنی و سمبلیك برخوردارند؟.....

می دانم که در ذهن شما دوستان، فرضیه های دیگری شکل می گیرد. بسیار خوب. برخی از آن پاسخها، به جای خود صحیح است و می تواند موضوع یك تحقیق قرار گیرد، اما در این بحث، براساس همان فرضیه های نخستین که تنظیم کرده ایم به پیش می رویم، زیرا به عنوان یك تجربهٔ متدلوژیك، چه متغیرهای دیگری در بدید آمدن یك وضعیت مورد نظر (هنرمندان با تکیه بر ذهنیت گرایی) مؤثرند اما محقق می تواند برای پیگیری فرضیه خود، آن متغیرهای دیگر را متغیر مداخله گر (Intervening Variable) تلقی نموده و برای دست یابی به نتیجه، فرضیه خود را پی گیری کند.

و دیگر این که ما از روی شواهد، نشان دادیم که به راستی ذهنیت گرایی عنصر مؤثر هنری مشترك در سدهٔ اخیر بوده است.

در هر صورت بر هنرمندان عصر پهلوی، اگر چه در پرداختن به نوگرایی که برخاسته از ذهنیت گرایی است ایرادی وارد نیست، اما انتقاد اصلی این است که: اگر تعهدات اجتماعی و سیاسی از وظایف هنر تلقی شود، در این روند، عده ای اولاً تعهدات سیاسی و اجتماعی را نادیده گرفته اند و ثانیاً، با وجود این که ذهنیت گرایی در هنر، جوهر هنر شرق و ایران بوده است و با این که در این روند ایران به سبکها و عناصر زیبا شناختی متفاوتی دست یافته است، ایشان، در بیان تصویری زیبا شناسانه خود، اغلب از زیباشناسی فرهنگ ملی و بومی خود فاصله گزیده و به زیباشناسی غربی در هنر و گاه از آن مهمتر، به روند درونی خلاقیت زیبا شناسانه از نوع غربی، که همراه با کششهای تند عصبی (نه توازن ها و تعادلهای عارفانه یا زیباشناسانه ملی و ایرانی و اسلامی) هست، دل سپرده اند.

در جمع هنرمندانی که ذهنیت گرایی در هنر را پیشه خود کردند البته هنرمندانی نیز حضور داشتند که تلاش می کردند از زمینه های فرهنگی وملی خود دور نشوند و از صور زیباشناختی بومی، ملی و اسلامی مایه بگیرند. از استاد حمیدی که در زمرهٔ پیش کسوتان است تا مرحوم قندریز (که چنانچه فرصت می یافت و دست به تجربیات جدیدتری می زد، به اوج خود می رسید) از این دسته اند.

«زنده رودی» و «تناولی» نیز که به نوعی پیرو مکتب سقاخانه (که ترکیبی از نوگرایی و هنر قاجاری است) بودند. و محمد احصایی که به خط آبستره روی آورده و بریرانی و منصوره حسینی به این دسته از نوآورانی که به صور زیبا شناختی فرهنگ و هنر خود، می پرداختند، تعلق دارند. علی اکبر صادقی، اسطوره های تاریخی را با عمقی ذهنی و بیان زیباشناسانهٔ ملی بیان نمود.

کسانی چون آیت اللهی، پاکباز، فرشید ملکی و موسوی که به شیوه آبستره نقاشی می کردند اگرچه به ذهنیت گرایی خود چندان رنگ و شکل موتیوها، وزیباشناسی ملی را ندادند اما درحال وهوای درونی هریك توجهی مذهبی وملّی، از کار خود داشته اند. چنانکه آیت اللهی و موسوی از روح عرفان و اسلام در آثار خود یاد می کنند و پاکباز و ملکی «تقارن» را در آثار خود به نحوی به قاعده بندی هنر ایرانی متصل می دانند و «شباهنگی» با عمقی فضایی در آثار خود به ناکجا آبادهای خیال روی می آورد.

علی رغم فیگورستیزی و مضمون گریزی که از طریق رژیم پهلوی تبلیغ و تشویق می شد، «مش صفر» و استادش الخاص، به فیگور انسان در قالبهای اسطوره ای پرداختند. بنده نیز که در ابتدا به سبك آبستره، نقاشی و مجسمه سازی می کردم، نهایتاً به فیگور روی آوردم تا ضمن حفظ عنصر ذهنیت گرایی بتوانم با مردم ارتباط برقرار کنم، و بعد از انقلاب نیز با روی آوردن به اسطوره های مذهبی، ملّی تلاش نمودم به هنر اسلامی و ایرانی و عناصر زیباشناختی آن نزدیك شوم.

اعتمادی نیز از کسانی بود که حتی در آثار پوپ خود نیز چندان از ذهنیت گرایی فاصله نگرفت و نهایتاً در آثار اخیر به زیباشناسی ملی و عناصر اصیل آن روی آورد.

مرتضی ممیّز، در هر دو زمینه یا درونمایهٔ ذهنی گرایی، دست به تجربه زد هم در زمینه های هنر غرب وهم در ذهنی گرایی متکی به عناصر بومی وملّی؛ که در زمینهٔ دوم آثار ماندنی تری ارائه نموده است. اینك پیش از ورود به قسمت نهایی بحث، به عنوان مقدمه باید بگویم که:

میراث

هنرمند، پس از انقلاب وارث این چنین دستمایه های هنری بود که عمدتاً به دلیل فقدان صبغه و حال وهوای مشخص مذهبی و عقیدتی وعدم توان آن، در ارتباط با مردم، نسبت به آن دستمایه ها دید انتقادی داشت و این دید انتقادی، پیش از این که در ارتباط با قواعد هنری اسلامی ـ ایرانی یا عناصر زیباشناختی یا ذهنیت گرایی آن باشد، متوجهٔ فیگورستیزی و «مضمون گریزی» و به یك معنا، عدم تعهد سیاسی، اجتماعی و مذهبی هنر پیش از انقلاب بود، و بیش از این که به ساختار فنی وهنری توجه داشته باشد به «مضمون» و محتوی گرایش داشت، از این روی هَمّ خود را در ارتباط با مردم، مسایل تاریخی، اقتصادی و اجتماعی آنها و به ویژه مسایل مربوط به انقلاب وجنگ تحمیلی و اسطوره ها و باورهای مذهبی قرار داد و به یك معنا نزدیك شدن به مردم و مسایل آنها را عمده ترین هدف خود تلقی نمود و این طبیعی ترین گرایش هنری، در روند هر انقلابی است. او در این راستا به ساختار هنری و فنی باقدرتی هم دست یافت.

هنر تجسّمی و ایران پس از انقلاب

اینك به بخش نهایی فرضیه های خود می رسیم که مستقیماً مربوط به تحولات هنرهای تجسمی در دههٔ اخیر ایران است. وآن این که:

تحولات دههٔ اخیر هنرهای تجسمی متأثر از دریافتی ذهنی، از واقعیات معاصر است.

دههٔ اخیر، با انقلاب اسلامی شروع می شود، و با جنگ تحمیلی پیوند می خورد. در روند این دوران علی رغم اوضاع اقتصادی و اجتماعی متصّل به هم مواجه با گسستگی هایی نیز هستیم که صرف نظر از جنبه های مثبت و منفی سبب شده اند که حتی پس ازمدّت کوتاهی که از انقلاب اسلامی می گذرد، تغییر و تحولاتی در هنرهای تجسّمی روی دهد که به ویژه این تغییر در ارتباط با دههٔ دوم است.

پس از پیروزی مواجه با دو نحوهٔ پرداخت هنری هستیم:

نخست، صبغه های هنری قبل از انقلاب است. هنرمندان صاحب نام آن دوران، اکثراً حضور دارند، و به شیوه های سابق خود کار می کنند و با موفقیّت اما، جدای از متن ووقایع عینی جامعه، به پیش می روند و همچنان تکیه شدید خود را یا بر ذهنی گرایی بدون تأثیر از زیباشناسی بومی و ملّی یا با تکیه برآن، قرار داده اند...

امّا نحوهٔ دیگر، سبکی است که من آن را «مکتب هنر انقلاب اسلامی» نام نهاده ام، سبکی با بیان «ذهنی ـ عینی»، «سوبژکتیو رئالیسم»، با نگاهی ذهنی به واقعیات، ومتأثر از مسایل و موضوعات و مضمونهای اسلامی وانقلابی، مطلق گرایی در خیر و شرّ قهرمانان وفرایندهای روائی. مضمون این آثار عمدتاً، مضامین مذهبی، اسطوره های ماوراء الطبیعی، تاریخ اسلام، و وقایع انقلاب است و قهرمانان آثار، مردم کوچه و بازار و رزمندگان اسلامند. علی رغم نمود رئالیستی، هنر انقلاب اسلامی به شدت ذهنی گراست وعلی رغم نمود سور رئالیستی، این هنر دینی وعقیدتی است.

و علی رغم نزدیکی به سبك «واقع گرای سوسیالیستی»، هنر انقلاب اسلامی، سمبلیك و نمادین است.

وحتی در زمانی که نمود بیزانطین دارد (در برخی آثار پلنگی) سبکی منحصر به انقلاب اسلامی است. توضیحاً باید بگویم که:

این هنر، به دلیل روحیهٔ اجتماعی و تأثیر از وقایع انقلاب و جنگ تحمیلی و مردم، به هنر واقع گرای سوسیالیستی (Social - Realism) نزدیك می شود، اما در همانحال، با اسطوره های دینی ومذهبی و بیان

■ظهور ذهنیت گرایی در هنر مغرب زمین، یک انقلاب، یک انفجار و یک پدیدهٔ منحصر به فرد بوده است.

■از این پس هنرمندان دههٔ اخیر ایران، بر سر انتخابی بسیار حساس قرار دارند. چه آنهایی که پیرو مکتب هنر انقلاب اسلامیند و چه دیگر هنرمندان.



■ذهنیت گرایی، عنصر مسلط هنر شرق بخصوص هنر اسلامی و نگارگری ایرانیست!

■هنر قهوه‌خانه، به اوج نگارگری مینیاتوری نمی‌رسد اما به همان اندازه از سنت‌شکنی که ناشی از وجه غالب ذهنیت گرایی است برخوردار است.

تمادین وباطنی، از این سبک انقلابهای سوسیالیستی فاصله می‌گیرد مثل بسیاری از آثار نخستین ایرج اسکندری، چلیپا، و خسروجردی. و آنگاه که به سور رئالیسم نزدیک می‌شود، با تجزیه تحلیلی متکی به نمادها و سمبلهای دینی، آثاری مذهبی و عمیقاً مذهبی تلقی می‌شود مثل اکثر آثار حبیب صادقی، و برخی آثار چلیپا و محمد قدوی.

ناصر پلنگی با چهره‌های ماورایی خود و «ضرغام» نیز به زیبا شناسی خاص قرون وسطی متقارن می‌شوند، اما زیباشناسی آنها از زاویهٔ شرایط ذهنی و عینی خودمان در حقیقت زیباشناسی انسان مؤمن و ایثارگر ربع آخر قرن بیستم م. و آغاز قرن ۱۵ هجری در ایران است که آنچنان به اصطلاح «دفورمه» شده تا نماد ماوراءالطبیعی بیابد. در این روند «پلنگی» به قاعده های همه هنرهای مذهبی، به نحو موفقیت آمیزی در دفورماسیون دست می‌یابد.

حسین صدری در این میان، بیش از همه به عناصر زیبا شناسی بومی نزدیک شده است. اگرچه اکثر کارهای او حال و هوای «مکتب هنر انقلاب اسلامی» را دارد. رجبی نیز با خبرگی ویژه‌اش در اکثر سبکهای نگارگری ایران، بین رئالیسم، قرون وسطی مسیحی مینیاتور، همچنان به «مکتب هنر انقلاب اسلامی» تعلق دارد. این است که می‌توانیم بگوئیم این مکتب دارای شخصیت و هویت خاص خود است، ضمن این که واریاسیون همه تجربیات هنری ماقبل خویش است. و علی رغم نزدیک شدنش به واقع گرایی سوسیالیستی سوررئالیسم، متافیزیک، بیزانطین، سمبلیسم، منحصر به خود و «هنر انقلاب اسلامیت» سرشار از ایمان و جرأت و نوآوری خاص خود. با این همه، این سبک هنر، یعنی «هنر انقلاب اسلامی»، امروز به دلیل مشخصات درون سبکی، به بن بست رسیده و دقیقاً، تحول آن از همین نقطه شروع می‌شود ووارد مرحلهٔ نوینی می‌گردد..

بن بست درون سبکی در مکتب هنر انقلاب اسلامی

خواهید گفت چرا؟، گروهی نیز برآشفته، خواهند شد. اما بحث من، یک بحث تخصصی است. نه ارزشی وگرنه می‌دانم، که پاکی، حق، مذهب، زیبایی، عدالت، شرافت، وطن دوستی و اسلام خواهی هرگز به بن بست نمی‌رسد.

در هیچ جا و در هیچ شرایطی.

اما دلایل این بن بست چیست؟ آنرا به اختصار ذکر می‌کنم:

۱ـ «قالب» رئالیستی با وجوه ذهنی قوی و گستردهٔ «محتوای» آن در تقابل قرار می‌گیرد.

۲ـ بیان نسبتاً مستقیم آن با نیاز به پیچیدگی که در شأن ذهنیت گرایی قوی این هنر است، در تضاد واقع شده است، بویژه این نکتهٔ اخیر، باز می‌گردد به درونی وذهنی شدن مضامین و صور، در روند زمان، به طوری که از یک موضوع و اتفاق وماجرا و رویداد وحتی از یک تصویر اعم از واقعی یا تصویر ذهنی، هرچه به لحاظ زمانی، فاصله گرفته شود، در روند فعل و انفعالات درونی و روانی و ذهنی و فرهنگی و اعتقادی، استحاله می‌یابد، تغییر و تحول پیدا می‌کند و هنگام بروز عینی و تصویری نیازمند پیچیدگی خاص می‌گردد.

۳ـ عناصر زیبا شناسی هنر اسلامی ـ ملی یا دراین هنر وجود ندارد و یا ضعیف است و یا خوب ترکیب نشده است.

۴ـ قواعد نگارگری در ایران که براساس ذهنیت و تخیل شکل گرفته است در هنر انقلاب اسلامی یا رعایت نشده و یا ضعیف است. (ترکیب بندی ـ تناسبات نور پردازی، رنگ آمیزی ـ اصول مناظر ومرایا، زاویه دید و.....)

۵ـ به همه دلایل بالا و برخی دلایل دیگر، به ویژه دلیل چهارم (که نقطهٔ قوت هنر ذهنی گرای ایران در تمامی طول دوران عمر خود بوده است) هنر انقلاب اسلامی، قدرت توسعه و رشد خود را از دست داده است.

۶ـ هنر انقلاب اسلامی نیازمند «تحولات درون سبکی» است تا بتواند به بیان «نوتر» و «پیچیده»تر، بدان گونه که اثر گذار، بر تعمیق فرهنگی و رشد سلیقه های زیبا شناسی ملی و مذهبی واثرگذار برسایر محصولات فکری، فرهنگی و توسعه‌ای و تکنولوژیکی باشد، دست یابد.

۷ـ در این تحول به تبع اسلاف خود، باید تکیه بیشتررا برذهنیت گرایی قراردهد. و البته ازهم اکنون پایه‌های این تحول گذاشته شده، و ابتدا، در ذهن هنرمند

پیامدها:

از این پس هنرمندان دههٔ اخیر ایران، بر سر انتخابی بسیار حساس قرار دارند. چه آنهایی که پیرو مکتب هنر انقلاب اسلامیند و چه دیگر هنرمندان، در این انتخاب این پیامدها ممکن است وجودداشته باشد:

۱ـ هنرمندان به نورمالیسم گرفتار شوند و به مضمون گریزی.

۲ـ ممکن است بازگشت به گذشته در چارچوب سبکهای ذهنی گرای تجربی، اتفاق بیفتد.

۳ـ ممکن است بازگشت به گذشته در چارچوب سبکهای قدیم ایران باشد و تلقی «بازگشت به خویش در هنر» با بازگشت به «گذشته» منطبق گردد.

۴ـ در عین حال، این امکان هم هست که هنرمندان، با تکیه بر قواعد و عناصر زیباشناختی هنر و فرهنگ خود، و با اطلاعاتی وسیع و دیدی پویا و روح و عاطفه‌ای پرخروش دست به آنگونه نوآوری بزنند که تداوم فرهنگ اسلامی و ایرانی را با حرفی تازه و رستگاری‌بخش برای بشریت، تضمین نماید.

زیرنویسها:

۱ـ آتنا Athena، الهه عقل و زیبایی، دختر زئوس و متیس و الهه شهر آتن. برای مطالعه بیشتر، رجوع کنید به اساطیر یونان و رم، پیر گریمال، ترجمهٔ بهمنش، ص ۱۲۲.

۲ـ Prometheus، همان.

۳ـ Gothic، دورهٔ نهایی قرون وسطی که واجد اوج مشخصات هنر مذهبی مسیحی است.

4- The Oxford Companion to Twentieth Century Art Edited by Harold Oborne. P 360.

۵ـ برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به: Art Today

6- Karl Ruhrberg. Twentieth Century Art P. 3.4.

۷ـ برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به

John Roberts- Postmodernism Politics and Art.

۸ـ برای مطالعهٔ بیشتر، رجوع کنید به

Ten Lives of Buddha.

۹ـ برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به هنر اسلامی زبان و بیان ـ اثر بوکهارت.

۱۰ـ برای مطالعهٔ تصویری رجوع کنید به:

Les Peintres Populaires De la Legende Persane.



نیما: مایهٔ اصلی اشعارم رنج است

● تهیه و تدوین مطالب: فریدهٔ حسن‌زاده ـ رشید مصطفوی

آرزو داشتیم تا در همسایگی شعرِ معاصر جهان، صفحه‌یی برای شعر معاصر ایران باز کنیم و با اختصاص دادن هر شماره تنها به یك شاعر، همراه با چکیده‌یی گویا از شرح حال و گزیده‌یی پربار از اشعار، ضمن آشنا کردن ذهن خواننده با عالم سراینده، شعر اصیل امروز را بیشتر معرفی کنیم و آن را در بالندگی و شکوفایی، یاری رسانیم. این کار را با معرفی اشعار شعرای جوان ـ و بعضاً گمنام ـ آغاز کردیم، اما جای پیش کسوتها و بزرگترها خالی است. با این امید که بتوانیم این نقیصه را هم برطرف کنیم، این شماره را با احترام و حق شناسی، به بنیانگذار شعر امروز ایران، زنده‌یاد نیما یوشیج اختصاص می‌دهیم. فرصت مناسبی است تا باز هم از خوانندگانمان که ادبستان به کمك آنان چاپ می‌شود بخواهیم تا ما را در انجام دادن این مهم یاری کنند.

ادبستان فرهنگ و هنر

در پائیز سال ۱۲۷۴، در یکی از خانواده‌های قدیمی شمال ایران که به کشاورزی و گله‌داری روزگار می گذرانید، فرزندی به دنیا آمد که در نهاد خویش، استواری و استقامت کوهها، زلالی و جوشندگی چشمه‌ها و سرسبزی و آزادگی جنگلهای زادگاهش را داشت و بعدها با شوری عاشقانه و همتی یگانه موفق شد رخوت و رکود ششصد سالهٔ شعر ایران را پس از حافظ درهم شکند و در ادامهٔ راستین و تکامل یافتهٔ شعر کهن با ارزش، طرحی نو دراندازد.

علی اسفندیاری (نیما یوشیج) خواندن و نوشتن را در «یوش» نزد آخوند ده فراگرفت و بعدها تحصیلات خود را در تهران در مدرسهٔ عالی سن لویی ادامه داد. مراقبت و تشویق یك معلم خوش‌رفتار به نام نظام‌وفا، شاعر بنام امروز، اورا به وادی شعر گفتن کشانید.

در آغاز به سبك خراسانی می‌سرود که به قول خود او همه چیز در آن یك جور و به طور کلی دور از طبیعت واقع و کمتر مربوط به خصایص زندگی شخص گوینده وصف می‌شد. پس از آشنایی با زبان خارجی و کاوش در آثار شاعران پیشرو دنیا به ساختن و پرداختن اشعار آزاد رو آورد.

نیما برخلاف بسیاری از شاعران آزادسرای امروز که هیچ تعلق خاطری به سوابق شعری مرز و بوم خود ندارند و بی اتکاء به اصول شعر کهن و بدون اطلاع از مبانی و اصول شعر آزاد، فقط در کمال سهل اندیشی و سهل انگاری به اصل کوتاه و بلندی مصراعها پایبندند، هرگز منکر پیوند طبیعی و عاطفی شعر امروز و دیروز نبود:

«افراد صبور و ستمدیدهٔ ملت ما هنوز ربط ذوق و احساسات خود را نسبت به شعرهای قدیم از دست نداده اند. قالبهای شعری قدیم «اتفاقی» به وجود نیامده و با «اتفاق» مضمحل نمی شوند. همهٔ مفهومات ما نیستند که در قالب اوزان و طرز شعرگویی قدیم گنگ جلوه کرده و ادا نشدنی باشند. تشخیص هیچ حقیقتی انحراف نیست. اگر چنانچه دیروز نبود، امروز وجود نداشت. برای شناخت هنر لاحقه، شناختن سابقه لازم است.»

(نیما ـ تعریف و تبصره و یادداشتهای دیگر)

متأسفانه بسیاری از کهنه پرستان و متعصبان، ضعف و کم‌خونی و هرج و مرجی را که شعر آزاد ایران معاصر در برخی جهات به آن مبتلا شده است، گناه نیما می‌دانند اما به قول جلال آل احمد:

«اگر بیمایه‌یی در زیر سایهٔ نیما یوشیج، پوششی برای بیمایگی‌های خود می‌جوید و یا اگر کاهلی، آسایش‌طلبی، بیسوادی، در این میدان جولانگاهی یافته، گناه نیما نیست. گناه منقدان و سخندانانی است که بیشتر دربارهٔ او سکوت کرده‌اند و همین توطئهٔ سکوت نگذاشته است که غث و سمین کار او هویدا گردد و خود او را نیز به نقائص کاری که می کند آشنا گرداند.»

(جلال آل احمد ـ مشکل نیما یوشیج)

ساده‌ترین و مهم‌ترین پیام نیما در توجیه و تفسیر شیوه‌یی که در ایران، بدعت‌گذار آن بود و می‌تواند راهگشا و عبرت‌آموز پیروان او باشد در نخستین کنگرهٔ نویسندگان در خرداد ماه سال ۱۳۲۵ چنین عنوان شد:

«در اشعار آزاد من وزن و قافیه به حساب دیگر گرفته می شوند، کوتاه و بلند شدن مصراعها در آن‌ها بنا بر هوس و فانتزی نیست. من برای بی‌نظمی هم به نظمی اعتقاد دارم. هر کلمهٔ من از روی قاعدهٔ دقیق به کلمهٔ دیگر می چسبد.

مایهٔ اصلی اشعار من رنج من است. به عقیدهٔ من، گویندهٔ واقعی باید آن مایه را داشته باشد. فورم و کلمات و وزن و قافیه، در همه وقت، برای من ابزارهایی بوده اند که مجبور به عوض کردن آنها بوده ام تا با رنج من و دیگران بهتر سازگار باشد.»

نیما خود را به رودخانه تشبیه می کرد که از هر کجای آن لازم باشد بدون سر و صدا می توان آب برداشت. مروری در زندگی نیما و مطالعهٔ آثار منثور و منظوم او نشان می‌دهد که او تا چه حد در این ادعای بزرگ خود بر حق بوده است. و همانگونه که رودخانهٔ زلال و جوشان اشعار او، تشنگان هنر ناب و اصیل را سیراب می کند، مقالات متعدد او در کتابهای «ارزش احساسات»، «تعریف و تبصره» و «حرفهای همسایه» در توضیح اساس و مبانی کار خود، پاسخگوی بسیاری از سرگردانیها و جست و جوهای شاعران جوان و جوانتر است. نیز نامه‌های او به مادر، همسر و آشنایان دور و نزدیك، نمونه و سرمشق صمیمی و زیبایی است برای پویندگان مؤمن راه انقلاب، عشق و زندگی:

«من که می بینم به ضعفا چه می گذرد، چطور می توانم راحت بنشینم در صورتی که خود را اقلاً انسان خطاب می کنم. مادر عزیزم! گریه نکن! از سرنوشت، پیش همسایه شکایت نداشته باش! پسرت فردا باید در میدان جنگ اصالت خود را به خرج دهد. با خون پدران دلاورم به جبین من دو کلمه نوشته است: خون انتقام.

اگر مرا دوست داری دوستدار چیزی می شوی که من آن را دوست می‌دارم. مرگ و گرسنگی را در مقابل این همه گرسنگان و شهدای مقدس دوست داشته باش تا زنده و سیر بمانیم...»

(نیما یوشیج ـ نامه به مادر عزیزم)

«...انسان مظهر تجلیات است. منتها گاهی فساد و عوارض زمان، قلب و روح او را خفه می کند و نمی گذارد قابلیت او آشکار شود. انسان گمراه شدنی است و گمراه، خبر از گمراهی خود ندارد.

روح تو مهیای تجلیها است. کمتر معاشرت داشته باش. بیشتر از خواندن، فکر کن. نفوس ملکوتی را بشناس و پس از تحقیق بر آنچه معلوم تو شده اعتقاد یافته پیروی کن. به خیال تنها کار نکن. بی تحقیق نگو، ننویس. عمل نکن. از آنچه مجذوب آن شده ای بنویس. به آنچه فکر کرده ای عمل کن. و در آنچه صلاح است، حرف بزن. تو همانی که روح و قلب تو هست.

در روح و قلب خودت کاوش کن. آنجا اسراری را مشاهده می کنی که به زحمت خواندن برای تو میسر نشده باشد. روح و قلب بهترین مربی‌ها است...»

(نیما یوشیج ـ نامه به دوست جوان من)

«سعی داشته باش در قلب کسی که با او زندگی می کنی یادگارهایی بگذاری

که در ایام پیری، موقعی که خواهی نخواهی شکسته و ناتوان می‌شوی، آن یادگارها مانع از آن باشند که آن آدم از تو دور بشود. ظاهرآرایی برای خود مقامی دارد ولی همین که از بین رفت به آن حبابهای خالی شباهت خواهد داشت که از سقوط قطرات باران روی آب تولید شده و انعکاسات رنگارنگی در سطح آن تصویر یافته باشد. چون باطن ندارند، برمی‌خیزند. روی کار آمده دورانی دارند پس از آن مثل خیالهای گریزان، مثل درآمدهای اول تو، زود از بین می‌روند.

عالیهٔ عزیزم! محبتهای ظاهری فناپذیر هستند ولی همین که باطن و حقیقتی داشت برای همیشه حکمفرمای قلب انسان واقع می‌شوند.

(نیما یوشیج ـ نامه به همسر)

نیما در ۶۲ سالگی درگذشت و یکی از غنی‌ترین میراثهای ادبی جهان را از خود باقی گذاشت: افسانه، مانلی و خانهٔ سریویلی، رباعیات، ماخ اولا، شعر من، ناقوس، شهر شب: شهر صبح، قلم‌انداز، فریادی دیگر، عنکبوت رنگ...

تأسف‌انگیز است وقتی درمی‌یابیم که مسیحا نفس شعر معاصر ایران که خونی تازه و پرنفس در رگهای خشک هنر و ادبیات این مرز و بوم دوانید، عمر پربار خود را در تنگدستی و پریشانی گذرانید و ذره‌ئی از ایثارها و جانفشانی‌های او مورد عنایت و حمایت طبقهٔ حاکم واقع نشد. او که دنیا را خانهٔ خود می‌دانست چندی را با فروش تکه زمینی که از پدر به یادگار مانده بود گذرانید و چند صباحی نیز به استخدام ادارهٔ تعلیمات وزارت فرهنگ درآمد با حقوقی که به قول خودش به یک ریسمان بی سر و ته پوسیده شبیه بود و سرانجامی تلخ که خود با بیانی موجز چنین شرح می‌دهد:

«زنم مدرسه داشت و همین اطفال پیش او درس می‌خواندند. و من مثل یک حیوان موذی به طفیل او می گذراندم...»

«در رشت کاغذهای تو را با کمال خشنودی دریافت خواهم کرد. برای آدرس فقط عنوان خانم مدیرهٔ دارالمعلمات رشت کافی است.

از این جمله نصف سرنوشت مرا باید بخوانی...»

(نیما یوشیج ـ نامه‌ها)

اشعار خوب نیما از چنان تنوع و گستردگی برخوردارند که فراهم آوردن نمونه کاملی از ادوار مختلف شعری او در یک شمارهٔ مجله به راستی ممکن نیست.

شاید تفسیر یکی از شاهکاری شعری او: «خانه‌ام ابری‌ست» را از نگاه تازهٔ شاعر امروز، محمد حقوقی، پایانی شایسته بر این یادنامه باشد:

«خانه‌ام ابری‌ست
یکسره روی زمین ابری‌ست با آن»

این شعر ساده را در سرزمینی که ششصد سال ـ از زمان حافظ تا حال ـ سابقهٔ «سخنوری» و «مضمون‌سازی» دارد چگونه باید توجیه کرد؟ نه نشانه‌های سخنوری و مضمون‌سازی در آن است ـ از لحاظ کهنه‌پرستان ـ و نه «پیچیدگی‌های تصویری» ـ از نظر نوجوانان ـ. آنان بر این گونه شعر می‌خندند و اینان خیال می کنند که با یکبار خواندن به همهٔ جوانب آن دست یافته‌اند و صرفاً از این رو از نیما ستایش می کنند که پدر شعر امروز است و لا غیر.

و راستی مگر می شود شاعری در خانهٔ ابری‌اش بنشیند و به همین سادگی از اندوه خود سخن بگوید؟

آری می‌شود.

مگر نه هر شعر خوب و کامل جز به همان صورت که نوشته شده است نمی‌توانست و نمی‌بایست نوشته شده باشد؟ و این بایستی آیا مگر نه از صمیمیت شاعر ناشی می‌شود؟ صمیمیتی که عامل اصالت آفرینش هنری است؟

و این اصالت مگر نه نتیجهٔ برخورد شاعر با جهان خارج و نحوهٔ حصول ارتباط ناشی از حساسیت فطری و تجربیات تدریجی خاص اوست؟

و مگر نه همین است که «سبک» را توجیه می کند؟ و نیز مفهوم «زبان» و «فضا»ی ویژهٔ شاعر و شعر را؟ آنچنانکه اگر نیما می گوید:

«خانه‌ام ابری‌ست
یکسره روی زمین ابری‌ست با آن»

این فقط اوست که این چنین می گوید. و نه هیچ شاعر دیگر.

او با زبان ویژهٔ خویش، زبانی که به ساده‌ترین وجه از «نثر» فاصله می گیرد، تنها با توجه به دو کلمهٔ «با آن».

توضیح اینکه صرفاً به علت خانهٔ ابری اوست که جهان نیز ابری‌ست. پس این فقط گفتن مستقیم «خانه‌ام ابری‌ست» نیست، آنچنانکه در واقعیت بیرونی ست، و بالتبع در منطق نثری، بلکه حرفی‌ست دیگر. و این در بند بعد بهتر پیدا می شود:

از فراز گردنه، خرد و خراب و مست
باد می‌پیچد
یکسره دنیا خراب از اوست
و حواس من

بادی از فراز گردنه می‌پیچد، با آن صفات گویا: خرد و خراب و مست، و اگر دنیا خراب است صرفاً از بیداد اوست، و نه همان دنیا که حواس شاعر نیز.

حواس شاعر یعنی نقطهٔ عطف منطق شعری. حواسی آشفته از باد، که به ناگزیر خانه را ابری احساس کرده است.

خانه‌ای ابری که همهٔ جهان نیز همراه با آن ابری‌ست و بادی تعیین کنندهٔ زاویهٔ دید او، و چون پس از آن می‌گوید:

آی نی‌زن که تو را آواز نی برده است دور از ره کجایی؟

ضمن اینکه در وهلهٔ نخست به نظر می‌رسد که خط فاصلهٔ پیش خود را با «نی‌زن» مشخص کرده است (و انصاف بدهید کدام ذهن پیشرفته و مشکلی را می‌تواند حتی به تصور درآورید که پس از آن مقدمات به چنین سطری برسد). فی‌الواقع با تکرار آن سطر در بند بعد ذهن خواننده را متوجه مفهوم مخالف آن نیز کرده است:

خانه‌ام ابری‌ست اما
ابر بارانش گرفته است.

با کلمهٔ «اما» اولین پرتو امید در فضای مه‌آلود شعر می تابد: ابری آمادهٔ بارش. سطری که مانند پنجره‌ای در حصار تاریک شعر باز می‌شود، تا شاعر از کنار آن بر سطح دریا به چهرهٔ آفتابش بنگرد. آفتاب روزهای روشنی که از دست رفته‌اند.

اما این پنجره‌ای است که در خیال باز می‌شود. چرا که همهٔ دنیا خراب و خرد از باد است. و نی‌زن که تنها به نواختن نی دل بسته است در این دنیای ابراندود همچنان به راه خود ادامه می‌دهد:

و به ره نی‌زن، که دائم می‌نوازد نی، در این دنیای ابراندود راه خود را دارد اندر پیش.

آیا هیچ شعر دیگری هست که چنین ساده و غمناک و چنین زیبا و تمام ناشدنی به پایان رسد؟

و مگر نه هر شعر بزرگ همچنان به حرکت خود ادامه خواهد داد و هیچگاه به نقطهٔ پایان نخواهد رسید؟

«اکنون شعر را بزرگ کنید! خانه را که سرزمینی ست دیگر و باد را که هیولایی دیگر و حواس او را که حواس انسان بهت‌زده اما پاک و اندوهگین قرن ماست، و نی‌زنها را و بالاتر از همه شاعری بزرگ را که در کنار پنجرهٔ ذهن خود در این جهان تاریک ایستاده است.»

و حال با این ذهنیت می‌توان به دیدار صورت کامل و زیبای شعر رفت:

خانه‌ام ابری‌ست
یکسره روی زمین ابری‌ست با آن.

□

از فراز گردنه، خرد و خراب و مست
باد می‌پیچد.
یکسره دنیا خراب از اوست
و حواس من.
آی نی‌زن، که تو را آوای نی برده است دور از ره، کجایی؟

□

خانه‌ام ابری‌ست اما
ابر بارانش گرفته است.
در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم،
من به روی آفتابم
می‌برم در ساحت دریا نظاره.
و همه دنیا خراب و خرد از باد است،
و به ره، نی‌زن که دایم می‌نوازد نی، در این دنیای ابراندود
راه خود را دارد اندر پیش.

منابع و مآخذ:
ـ شعر نو از آغاز تا امروز، انتخاب و مقدمه و تفسیر از محمد حقوقی، چاپ اول، ۱۳۵۱
ـ مشکل نیما یوشیج، جلال آل احمد، ۱۳۴۵.
ـ نامه‌ها، گردآوری از سیروس طاهباز، چاپ اول، ۱۳۶۸.



اشکهایی برساحل نیل



■ از: دکتر سید جعفر شهیدی

«بر دیدهٔ من خندی کاین جا ز چه میگرید؟»

قاهره را نخستین بار در بهار سال ۱۳۵۰ دیدم، و یادداشت‌هایم از آن دیدار در همان سال در مجلهٔ یغما به چاپ رسید. جمال عبدالناصر رئیس جمهور مصر مرده و انورسادات روی کار آمده و ایران با مصر رابطهٔ سیاسی برقرار کرده بود.

از رئیس دانشکدهٔ ادبیات برای شرکت در مجمع البحوث الاسلامیه دعوت کردند و او مرا معرفی کرد و من نخستین کس از دانشگاه تهران بودم که پس از چند سال قطع رابطه، از مصر دیدن کردم.

بیست سال گذشت و سیزده سال است ایران با مصر پیوند سیاسی ندارد. هر چند در این مدت با یك دو تن از علمای الازهر و چند تن از استادان دانشگاههای قاهره و اسیوط مکاتبه داشته‌ام، اما نمی‌دانستم وضع آنجا چطور است. در چنین شرایط باید به قاهره بروم، چرا؟ شاید برخی از آنان که این یادداشت را می‌خوانند شنیده باشند که مرحوم دکتر محمود افشار یزدی موقوفاتی دارد، و هیأتی از شخصیت‌های علمی و سیاسی بنام شورای تولیت متولیان آن هستند. برابر وصیت‌نامه، درآمد این موقوفات باید صرف گسترش زبان فارسی و حفظ وحدت ملی ایران شود.

از جمله مصرف‌های آن پرداخت دو جایزه در سال به دو استاد خارجی و ایرانی است. که درراه نشر زبان فارسی مقاله‌ها نوشته و یا کتابهایی تألیف کرده باشند. نخستین جایزه به آقای دکتر نذیر احمد استاد دانشگاه علیگره هند تعلق گرفت. از او دعوت شد به ایران بیاید. در آذرماه سال هزار و سیصد و شصت و هشت در تالار علامه امینی دانشگاه تهران با حضور رئیس شورای تولیت، رئیس دانشگاه تهران و معاونان دانشگاه و شمار فراوانی از استادان و شخصیت‌های علمی و علاقمندان به زبان فارسی جایزه و منشور آن به ایشان داده شد.

در سال ۱۳۶۹ جایزهٔ استاد ایرانی به آقای دکتر غلامحسین یوسفی دانشمند محترم (که متاسفانه امروز درجمع ما نیستند) وجایزهٔ استاد خارجی به آقای دکتر امین عبدالمجید از مصر تعلق گرفت.

کمیسیون ناظر بر اعطای جایزه‌ها بهتر دید جایزهٔ استاد خارجی در محل اقامت وی و با حضور دیگر استادان و دانشجویان کشور او تسلیم شود، چه بدین ترتیب اثر آن بیشتر خواهد بود.

انجام این کار را به عهده این بنده واگذاردند. خوب، باید به مصر بروم. در سفر پیش،گرفتن ویزا از کنسولگری لزومی نداشت و در فرودگاه رخصت درآمدن به کشور را می‌دادند، ولی این سال‌ها چنین نیست چرا که همه می‌دانند پس از برافتادن رژیم شاه و تأسیس جمهوری اسلامی، سادات رئیس جمهور وقت مصر با ایران روشی خصمانه پیش گرفت و در نتیجه رابطهٔ دو کشور قطع شد.

چه باید کرد؟ دکتر امین را استاد بازنشسته دانشگاه قاهره می‌پنداشتم. پس چاره جز آن نبود که نامه‌ای به رئیس دانشگاه قاهره بنویسم تا هم نظر او را بخواهم و هم درخواست کنم در گرفتن ویزا اقدام کند. پاسخ این نامه چهار ماه طول کشید. باید در حاشیه بیفزایم که وضع رفت و برگشت نامه از تهران به قاهره شگفت‌آور است. یکی از علمای الازهر نامه‌ای به من نوشت و پرسید آیا در مذهب شیعه مسندهائی مانند مسند احمد بن حنبل موجود است که سند همهٔ روایت‌ها را به پیغمبر (ص) برساند؟ پاسخ او را نوشتم، پس از هشت ماه، نامهٔ دیگری از او رسید که جواب تورا امروز دریافت کردم و می‌پنداشتم نامهٔ من به تو نرسیده است و شگفت اینکه این نامه را ظرف پانزده روز پس از تاریخ نوشتن آن دریافت کردم.

سرانجام پس از چهار ماه انتظار نامه‌ای از رئیس دانشگاه قاهره رسید که دکتر امین عبدالمجید در دانشگاه قاهره سمتی نداشته و در دارالکتب المصریه کار می‌کرده است. دانستم پاسخ سربالا می‌دهند، و نمی‌خواهند برای خود دردسر درست کنند ولی از پا ننشستم و نامه‌ای به دارالکتب نوشتم. متاسفانه آنها هم بقول معروف، از سر خود باز کردند. در این میان از برکت مجلس بزرگداشت فردوسی دو تن از استادان

دانشگاههای قاهره به تهران آمدند: آقای دکتر عبدالنعیم حسنین و آقای دکتر سباعی.

از جناب آقای دکتر رحیمیان رئیس دانشگاه تهران خواستم به آقای دکتر عبدالنعیم حسنین که تازه بازنشسته شده حرمتی بنهد. ایشان هم بزرگواری کردند و در حضور همه استادان خارجی و داخلی هدیه‌ای بدو داده شد و چنانکه دانستم این بزرگداشت اثری مطلوب در دانشگاههای قاهره نهاد.

دکتر سباعی رئیس مرکز دراسات شرقی که جزء دعوت‌شدگان بود گفت، دکتر امین در دانشگاه «عین شمس» تدریس می‌کرد و استاد من بوده است. من بعهده می‌گیرم این مجلس را تشکیل بدهم. نامه‌ای به من و به رئیس دانشگاه عین‌شمس در این باره بنویس. نامه‌ها را نوشتم و فرستادم. در این میان شنیدم آقای ناموق حافظ منافع مصر به ایران آمده و در مهمانخانهٔ استقلال اقامت دارد. به دیدن او رفتم و ماجرا را به وی گفتم. با خوشروئی پذیرفت و قول داد برای ما درخواست ویزا کند. من ماه شوال را برای رفتن به قاهره تعیین کردم. نامه از دانشگاه عین‌شمس و مرکز دراسات شرقی رسید که در ماه شوال آمادهٔ دیدار شما و تشکیل مجلس بزرگداشت دکتر امین هستیم. لیکن سفر مکه موجب شد نتوانم در ماه شوال به قاهره بروم. بار دیگر به آقای طلعت نصر نفر دوم سفارت مصر متوسل شدم. حالا دیگر حافظ منافع از مهمانخانه بیرون آمده و در خیابان شیراز جائی گرفته است. آقای نصر با خوشروئی از سفر من استقبال کرد ولی گفت باید برای شما از وزارت خارجه ویزا بخواهم و مدتی طول می‌کشد. قرار بود با آقای دکتر جزایری معاون وزارت بهداشت و درمان و نائب رئیس شورای موقوفات دکتر افشار برویم. سه چهار هفته منتظر شدیم و آقای طلعت نصر پی در پی معذرت می‌خواست که هیچگونه مشکلی در کار نیست جز کندی کار در اداره‌های دولتی مصر، و راست می‌گفت چه از پیش با این کند کاری آشنا بودم. سرانجام ویزا رسید ولی آقای دکتر جزایری به عللی از سفر منصرف شدند و بنده به تنهائی روانه قاهره شدم.

از تهران آقای ملکی به آقای محمدی حافظ منافع کشور ما سفارش کرده بودند به فرودگاه بیایند تا اگر مشکلی پیش آمد بگشایند. پس از یکشب توقف در دبی به قاهره رسیدم، و آقای محمدی و آقای عارف‌نیا را در فرودگاه منتظر دیدم. انتظار داشتم ماموران گمرك مانند نخستین سفرم با من روبرو شوند. متأسفانه به محض رسیدن به سالن گمرك دانستم وضع غیر از آنست که می‌پنداشتم.

اگر کسی از خوانندگان این یادداشت، آنچه را بیست سال پیش در صفحه ۲۰۹ شمارهٔ چهار مجله یغما سال ۱۳۵۰ نوشته‌ام، خوانده باشد و با آنچه می‌نویسم مقایسه کند می‌داند مقصودم از تغییر وضع چیست.

آنچه در آن مجله نوشتم این بود که: مأموران فرودگاه قاهره با مهربانی توام با احترام با من روبرو شدند و سبب آن دو چیز بود: یکی شغل معلمی و دیگری ایرانی بودن. به محض اینکه دانستند ایرانی هستم گفتند خوش آمدید.

امیدواریم قاهره را بپسندید و در این جا به شما خوش بگذرد.

ولی این بار که آقای محمدی و عارف‌نیا قبول زحمت کرده و به فرودگاه آمده بودند، حدود نیم ساعت بیشتر معطل شدیم. قیافه‌های پر از شك و تردید پاسبانان و مأموران فرودگاه را می‌دیدم و تعجب می‌کردم. خدایا چه شده است. آقای عارف‌نیا از این میز به آن میز و از این اطاق به آن اطاق می‌رفت و من بقول معروف جوش آورده بودم که چرا آمدم و بهتر است از همین جا برگردم.

آقای محمدی مرا آرام می‌کردند که این معطلی‌ها برای همه است و معمولی است نگران مباش! البته پس از یك دو روز توقف در قاهره و دیدار با استادان و دانشجویان و بعضی علما دانستم چنانکه ایشان گفتند این بدبینی برای مأموران دولتی زاییدهٔ وقت است و نظر مردم قاهره با من و دیگر ایرانیان همانست که بود: ما را دوست می‌دارند و حرمت می‌گذارند. در این چند سال که ما با مصر رابطه نداریم بخصوص در سالهای جنگ تحمیلی وسایل ارتباط جمعی بیگانگان از ما برای آنان چهرهٔ زشتی ترسیم کرده و از طریق رادیو و روزنامه‌ها به مردم نشان داده‌اند.

اثر این تبلیغات خاص مردم مصر نیست، در دومین کنگره استادان فارسی هند یکی از استادان افغانی از اینکه مرا زنده می‌دید، تعجب کرد و گفت ما شنیدیم شما و بیشتر استادان را کشته‌اند.

در دیداری که با شیخ ازهر داشتم گفت: ما مردم ایران و فرهنگ ایران را محترم می‌شماریم. پس از انقلابی که در آن کشور رخ داد به شما چشم امید دوخته بودیم اما شما در آغاز انقلابتان گفتید همه مذهب‌های اسلامی باید از میان برود و مذهب شیعه جای آنرا بگیرد. با تعجب پرسیدم چه کسی این مطلب را به شما گفته است. پاسخ داد: مگر معنی تصدیر الثوره (صدور انقلاب) جز اینست؟ مگر شما نمی‌گوئید همهٔ مسلمانان باید مذهب ما را بپذیرند وشیعه شوند؟ گفتم شیخنا درست است که ما شیعه مذهب هستیم. اما هیچگاه نگفته‌ایم مقصود از انقلاب ما اینست که شما دست از مذهب خود بردارید وشیعه شوید. معنی صدور انقلاب یا «تصدیر الثوره» اینست که ملت‌های مسلمان باید به ما اقتدا کنند و برابر سلطهٔ اجنبی بایستند و آنان را از کشور خود برانند. گفت، اگر «تصدیر الثورة» چنین معنائی دارد ما هم با آن موافقیم. اینست حاصل تبلیغ‌هائی که رادیوهای بیگانه شب و روز تکرار می‌کنند و ما نتوانسته‌ایم حقیقت را به درستی به این مردم بفهمانیم.

روز بعد از ورودم آقای دکتر سباعی رئیس مرکز دراسات شرقی و استاد دانشگاه عین‌شمس به دیدنم آمدند و قرار گذاشتیم با هم به دانشگاه عین‌شمس برویم تا ترتیب مجلس بزرگداشت آقای دکتر امین داده شود.

صبح روز دوم ورودم به قاهره به فکر دیدن کتابخانه‌ای که در آنجا داریم افتادم. این کتابخانه سابقه‌ای طولانی دارد. تأسیس آن به بیش از شصت سال می‌رسد. بیست سال پیش که من آنرا دیدم چهار هزار مجلد کتاب داشت و در محلی خارج از سفارتخانه بود. استادان و دانشجویان دور از جنجال سیاسی می‌توانستند برای مطالعه به آنجا بروند. دو سال پیش از انقلاب دوست من آقای سید نورالدین آل علی به عنوان وابستهٔ فرهنگی و استاد زبان فارسی به قاهره رفت و در توسعهٔ کتابخانه کوشید و روزی به من گفت در حدود نه هزار جلد کتاب فراهم کرده‌ایم. ولی این بار که به دیدن کتابخانه رفتم، سخت متأثر شدم. چه کتابخانه‌ای؟! در سالهائی که با مصر رابطه نداشته‌ایم محل کتابخانه که گویا اجاره‌ای بود به صاحبش واگذار شده و طبعاً او هم مفت خود دانسته که آنجا را چند برابر اجاره دهد. چنانکه شنیدم کتابها مدتی در کارتن و گونی در انبار گرد و خاك می‌خورده. مثلی است معروف «مال دیدار صاحب می‌خواهد» وقتی این کتابها یا محل سفارت و یا اموال سفارت بدست سرایه‌دار محلی باشد. بهتر از این محافظت نمی‌شود. باز خدا پدرش را بیامرزد کتابها را به عنوان کاغذ پاره نفروخته یا دور نریخته است! اخیرا که یخ‌ها اندکی آب شده یا از ضخامت لایهٔ آن کاسته است و حافظ منافع زبان‌دان و تحصیل کرده بدانجا رفته، اطاقی در زیر زمین سفارت برای کتابخانه معین کرده‌اند و آقای دکتر صادق را که ایرانی است و هفت هشت سال است در قاهره به سر می‌برد واز دانشگاه الازهر دکترا در ادبیات فارسی گرفته به نگهداری کتابها و مرتب کردن آن گمارده‌اند.

مجموع کتابهائی که دیدم به دو هزار و پانصد جلد می‌رسید. اما چه فایده که نه استاد و نه دانشجوی مصری بخود جرأت نمی‌دهند برای مطالعه به سفارت بیایند و باز این طبیعی است که ماموران محلی به چنین مراجعه کنندگان با شك و تردید بنگرند. آنچنانکه در فرودگاه به من می‌نگریستند. و باز طبیعی است که حافظ منافع ما از مراجعه مستقیم آنان به کتابخانه دریغ ورزد.

در یادداشتهای بیست سال پیش نوشتم - مردم مصر با ما دوست‌اند بلکه ما را از خود می‌دانند. در این سفر هم دانستم رفتار مردم همچنان است که بود و حساب ماموران دولتی از آنان جداست.

در همین سفر بدیدن آقای علی‌الدین هلال رئیس بخش سیاسی دانشگاه قاهره نائل شدم. هیچگاه او را ندیده بودم ولی چنان با گرمی با من برخورد کرد که گوئی سالهاست دوستیم و از هم جدا افتاده‌ایم. ضمن سخن گفت شما دانشگاهیان می‌آیید و میان خود و مردم رابطه برقرار می‌کنید و ما سیاستمدارها رشته‌های شما را پنبه می‌کنیم. چرا باید چنین باشد؟ ما با شما چه اختلافی داریم؟ گفتم از شما باید پرسید. بیاد سخن فرماندار جیزه در نخستین سفرم افتادم که می‌گفت مغز متفکر جهان عرب مصر و مغز متفکر شرق اسلام ایران است. دشمنان ما می‌دانند اگر ما با هم باشیم کشورهای اسلامی را نجات می‌دهیم بدین رو می‌کوشند میان ما اختلاف بیندازند. متأسفانه من بینش سیاسی ندارم و نمی‌دانم چه باید کرد. آن اندازه که به کار من مربوط است اینست که می‌دانم سالهای پیش از انقلاب سالانه عده‌ای از استادان و دانشجویان مصری به ایران می‌آمدند و در مدت یك ماه توقف یا بیشتر از یکماه، با استادان فارسی، نشریه‌های روز، کتابهای تازه منتشر شده، آشنا می‌شدند. هر یك از این مهمانان در بازگشت به مصر

تحقیق در قسمتی از زبان و ادب ما را عهده‌دار می‌شد و کتاب یا مقاله در این باره منتشر می‌کرد.

تقریباً از چهل و پنج سال پیش تا پیروزی انقلاب دانشجویان مصری به ایران می‌آمدند و در بخش فارسی مخصوص دانشجویان خارجی درس می‌خواندند و پس از گرفتن مدرک دکترا در دانشگاههای قاهره، عین‌شمس یا اسکندریه به تدریس می‌پرداختند. اینان به حقیقت سفیرهای فرهنگی و معنوی ما در آن کشورند.

سی سال بیشتر است که این بنده در کنار همکارانم این دانشجویان را می‌پروراندیم و حالا می‌بینیم مصداق شعر سراینده طوس شده‌ایم که:

چو بر باد دادند رنج مرا
نبد حاصلی سی و پنج مرا

در سال ۱۳۲۸ وزیر خارجه وقت می‌خواست استاد بزرگوار آقای محیط طباطبائی را بعنوان رایزن فرهنگی به هند بفرستد. برای بزرگداشت و معرفی ایشان به احراز این سمت، جلسه‌ای در تالار فرهنگستان مدرسهٔ سپهسالار (شهید مطهری) تشکیل شد. تصادفاً این بنده هم در آن مجلس بودم. وزیر خارجه گفت همکاران من می‌گویند فلانی حالا که وزیر خارجه شده به جای دیپلمات معلم می‌فرستد. لابد اگر وزیر جنگ شود به جای توپ و تانك کتاب وارد می‌کند. سپس افزود همینطور است. «آقایان! ما نه در صنعت می‌توانیم با کشورهای پیشرفته رقابت کنیم نه در سیاست. آنچه بدان می‌نازیم و دیگر کشورها بخاطر آن به ما حرمت می‌نهند فرهنگ و ادب ماست.»

بنده نمی‌دانم آقایان سخن ایشان را درست می‌دانند یا نه! اینقدر می‌دانم در این سی سال که به برخی کشورهای آسیائی و اروپائی سفر کردم، پرورده‌های دانشگاه تهران را می‌دیدم که هر یك در رشته‌ای از تمدن و فرهنگ ما مشغول تحقیق‌اند و آثاری ارزنده منتشر کرده‌اند و همین موجب سربلندیم بود.

طبق قانون دانشگاههای کشورهای عربی، دانشجویان رشته زبان و ادبیات عرب باید علاوه بر زبان عربی یکی از سه زبان شرقی: فارسی، ترکی و یا عبری را فراگیرند بیست سال پیش که برای نخستین بار از کشور مصر دیدن کردم دانشجویان عموما فارسی را بر می‌گزیدند چرا که با اسرائیل دشمن بودند و محتوای زبان فارسی از ترکی غنی‌تر بود. لیکن برابر آماری که در این سفر بدست آوردم نسبت فراگیری زبان فارسی به عبری در دانشگاههای مصر چنین است:

	زبان عبری	زبان فارسی
دانشگاه قاهره	۶۰درصد	۴۰درصد
دانشگاه عین‌شمس	۹۰درصد	۱۰درصد
دانشگاه الازهر	۶۰درصد	۴۰درصد
دانشگاه اسکندریه	۸۰درصد	۲۰درصد

چرا رو به فرا گرفتن عبری می آورند. چون از یکسو چنانکه نوشتم پس از به ثمر رسیدن انقلاب اسلامی رابطهٔ ایران با مصر بریده شد و دانشجویان و استادان از آنچه در دانشکده‌های ادبیات ما می گذرد بی‌اطلاع مانده‌اند و از سوی دیگر اسرائیل فضائی آماده و خالی یافت و آنرا اشغال کرد.

کتابخانه مرکز دراسات شرقی که آقای سباعی سرپرستی آنرا عهده‌دار است شش هزار مجلدکتاب دارد. از این رقم دو هزار مجلد آن عبری، سی و چهار مجلد فارسی و بقیه به زبان عربی یا زبان‌های دیگر است. کتابهای چاپ سال ۱۹۹۰ را دیدم که از اسرائیل برای آن کتابخانه فرستاده بودند. دعوت از استادان و دانشجویان هم که جای خود را دارد. با این در باغ سبز نشان دادن‌ها از یکسو و بی‌خبر ماندن ما از آنان و آنان از ما ازسوی دیگر، اگر دانشجوئی زبان فارسی را بگزیند جای شگفتی است!

روز شنبه بیست و هفتم مهر به دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه عین‌شمس رفتم نخست با مدیر گروه، آقای دکتر سعید دیداری داشتیم. سپس با رئیس دانشکده آقای دکتر محمد طه‌جادو به اتفاق او و دکتر سعید و دکتر صادق به دیدن رئیس دانشگاه رفتیم. رئیس دانشگاه عین‌شمس ازاینکه استادی از ایران به مصر آمده است اظهار شادمانی کرد. لختی از ارتباط مصر و ایران از روزگاران پیش تا امروز و عظمت تمدن و فرهنگ کشور ما و سهمی را که در تمدن جهانی داریم سخن گفت و افزود ما از اینکه در این چند سال ازشما بی‌خبر مانده‌ایم متاسفیم و آمدن شما را به قاهره به فال نیك می‌گیریم رئیس دانشکدهٔ ادبیات گفت ما آمده‌ایم تا از شما اجازهٔ برگزاری مجلس بزرگداشت دکتر امین را بخواهیم و منتظریم به ما چراغ سبزی نشان دهید. پاسخ داد به چراغ سبز نیازی نیست از جانب من سراسر سبزی است بروید و هر کاری لازمست بکنید. و باز شرحی در عظمت تمدن و فرهنگ ایران و اینکه ایران کشور بزرگ اسلامی است بیان داشت. از آنجا به دفتر رئیس دانشکده برگشتیم، معلوم شد برای دیدارم با استادان مجلسی ترتیب داده است. به عنوان یادبود آرم دانشکده را به من داد. ازاستادان دکتر نوار رئیس سابق دانشکده، دکتر سعید عبدالمؤمن، دکتر ملکه استاد فارسی و دو سه تن از دیگر استادان بخش‌های گوناگون حضور داشتند.

روز یکشنبه بیست و هشتم مهر طبق قرار قبلی به دانشگاه عین‌شمس رفتم، تا با دانشجویان بخش فارسی گفتگوئی داشته باشم. در این مدت که رابطهٔ ما با مصر قطع بود، دانشجویان مصری از آنچه در دانشکده‌های ما می گذرد بی‌اطلاع بودند. برخی از آنان ادبیات فارسی را با آغاز انقلاب پایان یافته می‌دانند. گفتار من دربارهٔ شعر پس از انقلاب بود. بدانها گفتم در بیست سال اخیر شاعران تحولی در مضمون پدید آوردند. دیگر از شعرهای پر طنطنه و طمطراق پر لفظ کم معنی اثری نیست یا کمتر اثری است. بیشتر آنچه در شعر پس از انقلاب می‌بینید مردم‌اند و اسلام، و جهاد، و مبارزه با استعمار، و خون وشهادت. در این مجلس چند تن از استادان قدیمی چون دکتر عبدالنعیم حسنین، دکتر ضیاد، دکتر سباعی، دکتر عفاف، دکتر سعید، خانم ملکه و گروهی از دانشجویان بودند.

ساعت ۱۲/۵ به دیدن رئیس دانشکده ادبیات قاهره رفتم تا به همراهی او به ملاقات رئیس دانشگاه قاهره برویم. در آنجا مطلع شدم آقای دکتر شوقی ضیف در دانشکدهٔ ادبیات درس می‌دهند و در همان ساعت حضور دارند.

آقای دکتر ضیف را سال ۱۳۴۶ در دانشگاه عمان دیدم، استادی بزرگوار است و شناخته در جهان عرب و غیر عرب و صاحب تالیف‌های فراوان، در عمان، بقدری به من محبت داشت که در سخنرانیهایم از آغاز تا پایان می‌نشست و مورد عنایتم قرار می‌داد. تا شنید من از ایران آمده‌ام، به دفتر رئیس دانشکده آمد. متاسفانه پیر و شکسته شده بود. یکدیگر را در آغوش گرفتیم. خاطرات عمان را همچنان در ذهن داشت. در این میان خبر دادند رئیس دانشگاه آماده ملاقات است. ایشان هم نهایت محبت را نشان دادند. گفتند شما باید در باشگاه دانشگاه اقامت کرده باشید حالا که اینجا نیامده‌اید برای شما دعوت‌نامه می‌فرستم تا بار دیگر بیایید و مهمان ما باشید. اینجا هم سخن از تمدن ایران و موقعیت کنونی آن در جهان اسلام بود.

ساعت چهار بعد از ظهر روز چهارشنبه اول آبان مجلس بزرگداشت آقای دکتر امین در قصر زعفران دانشگاه عین‌شمس تشکیل شد. خبرنگار و عکاس هم دعوت کرده بودند. استادان بخش فارسی دانشگاههای قاهره و گروهی از دانشجویان حاضر بودند. از سفارت ایران آقایان محمودیان و عارف‌نیا حضور داشتند. آقای محمدی برای شرکت در کنفرانس فلسطین به تهران رفته بود. نخست دکتر سعید رئیس بخش فارسی، سپس رئیس دانشگاه دربارهٔ دکتر امین و خدمات علمی او و سپاس ازرئیس دانشگاه تهران که عضویت شورای تولیت موقوفات دکتر افشار را هم بعهده دارد، سخن گفتند. یکی از استادان به معرفی بیشتری از دکتر امین پرداخت. و دیگری شعری در ستایش او گفت.

بنده هم سخنان کوتاهی در باره پیوند فرهنگی ایران و مصر، موقوفات دکتر افشار و مصرف آن و خدمات دکتر امین به زبان و ادب فارسی ایراد کردم و جایزه و منشور را به رئیس دانشگاه دادم تا به آقای دکتر امین بدهند و بدین ترتیب دیدار من از دانشگاههای قاهره پایان یافت. دیداری آمیخته با شادی وغم و به تعبیر متداول یك چشم خندان و چشم دیگر گریان!

افسرده ازاینکه می‌دیدم از شمار فراگیران زبان فارسی کاسته می‌شود. خرسند ازاینکه دیدم هنوز هم گروهی بسیار (در حدود هشتصد تن) در دوره‌های لیسانس، فوق لیسانس و دکتری به فرا گرفتن زبان فارسی مشغولند و امید می‌رود اینان در آینده مشعل زبان و ادب فارسی را در سرزمین نیل روشن نگاهدارند.

در پایان این گزارش باید بیفزایم که آنچه نوشتم درد دل معلمی بود که می‌بیند عمری رنج کشیده و با یاری همکارانش شاگردانی تربیت کرده و حالا ثمر کشتهٔ او را دیگران بر می‌دارند.

چند شب پیش در تلویزیون دیدم و شنیدم جناب آقای هاشمی رئیس جمهور محترم دربارهٔ گسترش زبان فارسی در خارج کشور توصیه فرمودند. خواستم به مسئولان محترم تذکر دهم تا آنجا که ممکن است مصر را هم از یاد نبرند. □

این شعر سعدی چند جمله دارد؟

● از: دکتر مهدی درخشان ـ استاد دانشگاه تهران



دو چیز طیرهٔ عقلست دم فرو بستن
بوقت گفتن، گفتن بوقت خاموشی

توضیح: طیره (بفتح اول و سکون دوم) بمعنی خفت و سبکی و خشم، در اینجا نشانهٔ سبکی عقل و مخالف با آن و معنیهائی نظیر آن مراد است.

دم (بفتح اول) معانی عدیده دارد. در اینجا مراد سخن گفتن است. دم فرو بستن یعنی نفس نکشیدن و حرف نزدن و ساکت بودن. «دم گیرا» یعنی بیان گیرا.

و معنی شعر چنین است: دو کار خلاف عقل و نشانه سبکی آنست. یکی این که انسان در هنگامی که باید مطلبی را بگوید، ساکت باشد و از گفتن آن دریغ ورزد. دیگر آنکه زمانی که باید چیزی را نگوید، تکلم کند و به بیان مطلب بپردازد. توضیح و تبیین کامل شعر را با بیانی دیگر در دو بیت زیر که باز در گلستان سعدی آمده است، می‌بینیم:

چوکاری بی فضول من برآید
مرا دروی سخن گفتن نشاید
وگر بینم که نابینا و چاهست
اگر خاموش بنشینم گناهست

و مضمون آنها پندیست در آداب سخن گفتن که سعدی بخوانندگان داده است و اشعار و امثال و حکایات نیز در باره آن دیده میشود. اکنون برویم بر سر مطلب! روزی دانش پژوهی که گویا معلم بود و درس هم میداد، در دانشگاه بمن رسید و سوالی کرد که جواب او را به اجمال گفتم و هر دو براه خود و بدنبال کار خویش رفتیم. اما یك دو روز بعد از آن که مطلب بخاطرم رسید، دیدم پرسش وی در خور تامل بوده و پاسخ آن نیز نیازمند شرح و بسطی بیشتر میباشد.

این جوان دانش پژوه که نام او را نپرسیدم تا بدانم کیست، بدین شعر سعدی که در گلستان آمده اشاره کرد و پرسید که «این شعر دارای چند جمله است» و من بلافاصله معنی و مفهوم شعر را بنظر آورده جواب دادم، «سه جمله است.» او پاسخ داد که دیگری گفته است، «یك جمله» است. گفتم شاید شعر را درست نخوانده، اگر شعر درست خوانده شود مطلب روشن میگردد. «دو چیز طیره عقلست» جملهٔ اول، «دم فرو بستن بوقتِ گفتن» و «گفتن بوقت خاموشی» هم دو جمله، جمعاً میشود: سه جمله. و از این دو جمله اخیر مراد و مفهوم آن در نظر گرفته شده.

ولی باید در نظر داشت که اگر مراد از جمله و تعریف آن چنین باشد که «جمله، کلام یا عبارتیست که دارای یك فعل باشد» بعبارتِ دیگر تعداد جمله های یك عبارت معادل تعداد افعال آنست و هرقدر در عبارتی فعل دیده شود، بهمان اندازه جمله وجود دارد، بدین ترتیب باید گفت که در این شعر بیش از یك فعل دیده نمیشود. زیرا دم فرو بستن و «گفتن» و «خاموش بودن» همه مصدر هستند و مصدر غیر از فعل است که احتیاج به زمان ندارد، و حال آنکه فعل محتاج زمان میباشد. بنابراین شعر مزبور در حقیقت بیش از یك جمله ندارد و اگر بخواهیم آن را بصورت نثر در آوریم، باید بنویسیم: بوقت دم فرو بستن گفتن و بوقت گفتن دم فرو بستن، دو چیز طیره عقلست. یا با تغییر عبارت میتوان چنین گفت: سکوت در وقت گفتن و سخن گفتن در وقت سکوت، هر دو از کارهای مخالف عقل است. و این عبارت دارای یك جمله میباشد نه بیشتر. اما از خواندن این شعر در بادی امر چنین بنظر میرسد که: دو چیز مخالف عقل است، یکی آنکه در هنگام سکوت، سخن بگوئیم. دیگر آنکه هنگام سخن گفتن سکوت اختیار کنیم. باین ترتیب شعر دارای سه جمله میشود بدین شرح:

۱ـ دو چیز طیره عقلست ۲ـ یکی آنکه در هنگام سکوت سخن بگوئیم.
۳ـ دیگر آنکه در هنگام سخن گفتن سکوت اختیار کنیم. در واقع معنایی که از شعر به ذهن متبادر میشود، دارای سه فعل و سه جمله است. ولی اگر این طرز تعبیر را ملاك محاسبه قرار دهیم، میتوانیم بگوئیم شعر مزبور دارای پنج جمله است، بدین شرح: دو چیز طیره عقل است یکی آنکه در وقتی که باید دم فرو بندیم ـ سخن بگوئیم ـ دیگر آنکه در وقتی که باید سخن بگوئیم ـ دم فرو بندیم. و برای توجیه و اثبات سخن نیز باید گفت، این تلقی و تعبیر از تعداد جمله‌ها، براثر اختلافیست که برای معنی کردن شعر در ذهن و الفاظ کلمات آن پدید آمده اگر چه معنی شعر بدین وجه نیز صحیح است، ولی جابجا شدن کلمات در ذهن و بیان آن با عبارات دیگر سبب گردیده تا مصدرها را بصورت فعل بیان کنیم و گذشته را فرضاً بزبان حال و یا آینده مبدل سازیم. زبده و خلاصه سخن آنکه، شعری که در صدر کلام ذکر شد اگر عین عبارات و الفاظ آنرا در نظر بگیریم ـ که باید نیز چنین باشد ـ این شعر بیش از یك جمله ندارد. ولی اگر بخواهیم کلمات آنرا تغییر دهیم و بعبارت معنائی که در پیش خود کرده ایم، توجه داشته باشیم، شعر میتواند دارای سه یا پنج جمله باشد و بدیهی است این کار درستی نیست و برخلاف آئین دستور و سنت متعارف است، چه مقصود از «این شعر دارای چند جمله است»، مراد عین کلمات و الفاظ آن شعر است نه الفاظ و کلماتی دیگر.

والسلام

توضیح: به اطلاع خوانندگان نکته سنج می‌رسانیم: تفاوت و اختلافی که میان رسم الخط مطلب بالا و سایر مطالب ادبستان وجود دارد ناشی از سلیقهٔ شخص استاد درخشان است که نظر به احترامی که برای استادان ادب فارسی قائلیم عیناً ـ آن طور که خود خواسته اند ـ نوشته شان را به حروفچینی فرستادیم.

● یادداشتی بر
رمان «بچه‌های آربات» اثر
«آناتولی ریباکف»

بترسید تا رفیق استالین نترسد!

■ علی اصغر شیرزادی



هیچ خطای تبهکارانهٔ سیاسی ـ تاریخی، که می‌تواند بر سرنوشت یك ملّت و در نهایت بر زندگی ملتهای بسیاری سایه بیندازد و شوربختی‌ها، زیانها و رنجهای بزرگی را سبب شود، نه برای همیشه پنهان می‌ماند و نه هرگز بخشوده می‌شود. اگر ولادیمیر اولیانوف «لنین» در دگرگون کردن شالوده‌های یك جامعهٔ عقب‌ماندهٔ استبدادی با شکل‌بندی نیمه‌فئودالی ـ نیمه‌سرمایه‌داری و سامان دادن به ساختار یك نظام نوین سوسیالیستی و تبیین عینی و عملی اندیشه و عقیدهٔ مارکسیستی ـ به رغم نبوغ و هوشمندی سیاسی و توان تشکیلاتی و ژرف‌نگری اجتماعی ـ مجال و توفیق حقیقی نمی‌یابد یا مرتکب خطا می‌شود؛ و یا اگر صدها انقلابی کهنه‌کار بلشویك، خلاف جهت آینده‌نگری‌های آرمانی و عقیدتی خود و در فراگردی پیچیده راه بر ظهور و اوجگیری و یکه‌تازی شخصیتی غریب، تنگ‌نظر و خودشیفته به نام یوسف ویساریونویچ کاشویلی «استالین» می‌گشایند و بر عرصهٔ عمل جبری ـ اختیاری اجتماعی، نخستین خشتهای ساختمان و نظام سوسیالیستی را کج می‌نهند، خبط و خطاهای اجتناب‌ناپذیرشان نه از دیدگاه تاریخ پنهان می‌ماند و نه در وجدان عام بشری بخشیده می‌شود. زمان می‌گذرد، حوادث به نحوی رمزآمیز درهم بازتاب می‌یابند و نسلها در پی هم می‌آیند و می‌روند و جادوی هیاهانگ آوازه‌گری‌ها که برای القای حقانیت دروغ و تداوم شعبده‌های قدرت‌طلبانه شگفتی‌ها می‌آفرینند، به تدریج رنگ می‌بازد و در پژواك صدای سادهٔ آدمیزاد و در پرتو حقیقت‌جویی فطری انسان، یکسره پوچ و باطل می‌شود. فروپاشی چاره‌ناپذیر نظام کمونیستی هفتاد و چندسالهٔ روسی یکی از شاهدان این مدعاست.

در این میان مروری بر تاریخ شوروی سابق و حزب کمونیست اتحاد شوروی، و درنگی بر رویدادهای تب‌آلود دو سه سالهٔ اخیر آن سرزمین، همراه با بازنگری ارزشهای سنّتی و قدیم رمان‌نویسی روسی و تعمق در خطوط عمدهٔ برخی رمانهای نوین تاریخی که به همت عده‌ای از نویسندگان معاصر روسیه نوشته

شده، برخوردی جستجوگرانه جهت ریشه‌یابی بحرانهای عمیق و دیرپای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جهان معاصر و احتمالاً دستیابی به امکانهایی نو را برای گمانه زدن به آینده تسهیل می‌سازد. در این حیطه، رمان «بچه‌های آربات» که به قلم «آناتولی ریباکف» نویسندهٔ هفتاد و هشت سالهٔ اوکراینی نوشته شده، قابلیت و ارزشی چشم‌افسا دارد.

ذات و جوهر اصلی این رمان ـ با هر دیدگاه ـ از سنت نیرومند رمان نویسی نوع روسی سرچشمه گرفته است؛ همان سنتی که در استقلال ماهوی با نام و هنر بی‌بدیل «نیکلای گوگول» خالق «شنل»، «نفوس مرده» و «تاراس بولبا» شکل و مسیر گرفته و به گونه‌ای پیوسته و رشدیابنده، در آثار بزرگانی چون «ایوان تورگنیف»، «فیودور داستایوسکی» و «لئون تولستوی» با بارقه‌های شور و جنون و نبوغ متبلور شده است.

سنت رمان نویسی روسی، در روند رشد و پویایی رئالیسم، با گذر از انقلاب اکتبر نه تنها ارزشهای یگانه‌اش را وانتهاد، بل بر بستر رویدادهای عظیم، جلوه و جلایی تازه یافت و حتی ـ به رغم قالب‌بندی‌ها و فرمولهای مشخص و محدود رئالیسم سوسیالیستی ـ هرگاه که مجالی دست داد، تکیه‌گاه اصالتها و نوآوری‌های خلاقانه شد. این سنت دیرپا که ماکسیم گورکی ـ پدر رئالیسم سوسیالیستی ـ نیز به نوعی بر آن تکیه داشت، در دوران تاریک و دهشتبار سلطهٔ استالین به تدریج مقهور جزم‌اندیشی خشک‌سرانه و تنگ‌نظری‌های خاص تئوریك و مصلحت‌گرایی‌های زورمدارانهٔ سیاسی ـ تبلیغاتی شد. اما پس از مرگ استالین و به ویژه در پی افشاگری‌های کنگرهٔ بیستم حزب کمونیست شوروی که از بخشی از تبهکاری‌ها و جنایتهای دوران سیاه و طولانی دیکتاتوری فردی استالین پرده برگرفته شد، باری دیگر ارزشهای راهبردی‌اش را به میدان آزمون فرستاد. در دورهٔ جدید، این سنت نیرومند با رمانهای «آناتولی ریباکف» از سویی و با آثار «میخاییل بولگاکف» ـ خالق رمان مشهور و نمونه‌وار «مرشد و مارگریتا» ـ از دیگر سو، بازشکفت.

رمان «بچه‌های آربات» که به تعبیری بازتاب دقیق و هنرمندانهٔ زندگی سخت و بلاخوردهٔ چند نسل از مردم شوروی در وجدان حساس یك نویسندهٔ پرتجربه و کارآزموده است، از حیث مضمون و موضوع با صدها رمان و داستان به اصطلاح «رئالیستی ـ سوسیالیستی» که دهها نویسندهٔ متوسط و گوش به فرمان قدرت و مطیع محض «اتحادیهٔ نویسندگان شوروی» طی پنجاه، شصت سال گذشته دربارهٔ خورشید درخشان و جاودانه بر مدار آسمان تابناك سوسیالیسم نوشته‌اند، متفاوت است. تجسم گسترده و همه سویهٔ حال و هوا، پرهیز از موضعگیری آشکار و نیمه‌آشکار تهاجمی یا دفاعی درقبال رویدادها و اشخاص و تاریکی‌ها و روشنایی‌های زندگی فردی و جمعی، توانایی و سنجیدگی برای ترسیم مجموعه‌ای رنگین و پرتنوع از شخصیت‌های حقیقی تاریخی و شخصیتهای داستانی، تصویر ترکیبی و چندوجهی سرنوشت‌ها، عواطف، اندیشه‌ها، نظریات، بیمها و امیدها، با بهره‌گیری از زاویهٔ دید محدود اشخاص داستان، رمان «بچه‌های آربات» را از جهتی در حد رمانهای بزرگ لئون تولستوی و از جهتی دیگر در اندازهٔ رمانهای آلکسی تولستوی و میخاییل شولوخف، گرم و گیرا و تفکربرانگیز ساخته است. با این رمان خواننده به تلویح درمی‌یابد که «آناتولی ریباکف» ـ به عنوان نویسنده‌ای توانمند وکاملاً حرفه‌ای ـ از تمامی امکانات رئالیسم، تجسم حسی اشیاء، اندیشه‌های تخیلی شده که ماهیت موضوعها را می‌شکافد، کیفیتهای پیچیدهٔ واقعیتهای چندگانه و زیباشناسی غنی و وسیع چشم‌اندازهای ژرف و گستردهٔ هستی انسانی، سود برگرفته است. او با عنایت به جنبه‌های ذهنی و عینی زندگانی شخصیتهای حقیقی تاریخی و شخصیتهای تیپیك داستانی خود و تحلیل روانی مناسبات افراد، روحیهٔ آدمها و انگیزه‌های شالوده‌ای آنها را در همهٔ کردارها ـ با در نظر گرفتن فرهنگ، حالات بنیادی، ماهیت ثانوی و خاستگاههای اجتماعی ـ مورد بررسی قرار می‌دهد. او با استادی و مهارتی تمام به شیوه‌ای عمل می‌کند که شخصیت‌های اصلی و فرعی در جریان وقایع و در عمل فردی و اجتماعی روحیه و ذهنیت خویش را همراه با تغییرپذیری‌ها بروز می‌دهند. در این میدان است که حقایق تاریخی اندك اندك رخ می‌نمایاند و بعد تأثیر این حقایق و رویدادها بر روح و زندگی فرد و جامعه و گروه و سازمان به طور عینی بررسی می‌شود. ضمناً، سیر وقایع و حوادث در واقعیت هنری شده ـ با ترسیم جزئیات و تجسم دقیق و البته موجز و بدون حشو و زواید اشیاء و پدیده‌ها ـ به واقع مانندی کامل داستان یاری می‌رساند.

«بچه‌های آربات» در واقع دو شخصیت اصلی و محوری دارد: یك انسان «کوچك» از میان خیل آدمیان و شهروندان که فاجعهٔ زندگی پاك و ساده‌اش نمونه‌ای است از فجایع دردبار میلیونها شهروند شورویایی، که اندوه و خشم و تفکر برمی‌انگیزد؛ و در مقابل، یك انسان «بزرگ»، یعنی «یوسیف ویساریونویچ استالین» مستبد، قسی‌القلب، حیله‌گر و کین‌توز که در قالب رهبر «دیکتاتوری پرولتاریا» و پیشوای نظام کمونیستی حقارت ذاتی خود را با خوار و ذلیل کردن سازمان یافتهٔ همهٔ «رعایا»ی دستگاه، مخوفش از یاد می‌برد.

در یك نگاه کلی، ظهور و صعود این دیکتاتور به غایت محیل و درنده‌خو، بر زمینهٔ انجماد تاریخی، انهدام آزادی و به بردگی کشانده شدن آدمیزادگان در ابتذال پرهیاهو و به ظاهر حق به جانب ماتریالیستی و تخریب زندگی در فشار یك نظام توتالیتر تمام عیار، جانمایهٔ اصلی رمان «بچه‌های آربات» است. «آناتولی ریباکف» در پرداختن به این دو شخصیت اصلی رمانش، یعنی «ساشا پانکراتف»، دانشجوی بیست و دو سالهٔ آرمان‌گرا و سرشار از نجابت و شور زندگی ـ و «یوسیف استالین»، میانسال مردی گرجی و قدرت‌پرست که با تاریك‌اندیشی و قساوتی کم‌نظیر شادی و زندگی طبیعی را از درون میلیونها خانه می‌رباید، دیدگاهی تاریخ‌گرا و متکی بر تجربهٔ شخصی تاریخی دارد. او امّا با این دیدگاه، تخیلش و اندیشهٔ تخیلی شده‌اش را تا آن حد محدود نمی‌کند که احساسات و افکار و عملکردها را صرفاً تابع تاریخ سازد. به همین لحاظ در ترسیم شخصیتهای رمانش، مجموعه‌ای وسیع از تجربه‌های پیچیدهٔ عقلی و عاطفی را هدف قرار می‌دهد و در داستانسرایی روانشناسی مناسبات انسانی را نیز بر زمینهٔ سرد و تاریك حکومت ترور و توطئه و وحشت استالینی به گونه‌ای بسیار زنده و ملموسی ارائه می‌کند.

در حقیقت این سنت رمان نویسی روسی است که ریباکف با تکیه بر آن توانسته است در «بچه‌های آربات» ادای دین کند و به عنوان یك نویسنده وظیفه‌ای سترگ را به انجام رساند. او البته توانسته است ـ درضمن ـ رئالیسم ادبی روسی را توسعه بخشد و در این قلمرو با ابتکار عمل، صناعتی تازه به خرج دهد: تصویرهایی گسترده، دقیق و به هم پیوسته از شخصیتها و وقایع در متن یك زندگی دگرگون‌شونده ـ همراه با ادراك ماهیت هر مضمون و موضوع ـ به دست داده است؛ و در همه حال تعادل لازم میان موضوعهایی کاملاً متفاوت و گاه متضاد را به نحوی نهانی حفظ کرده است.

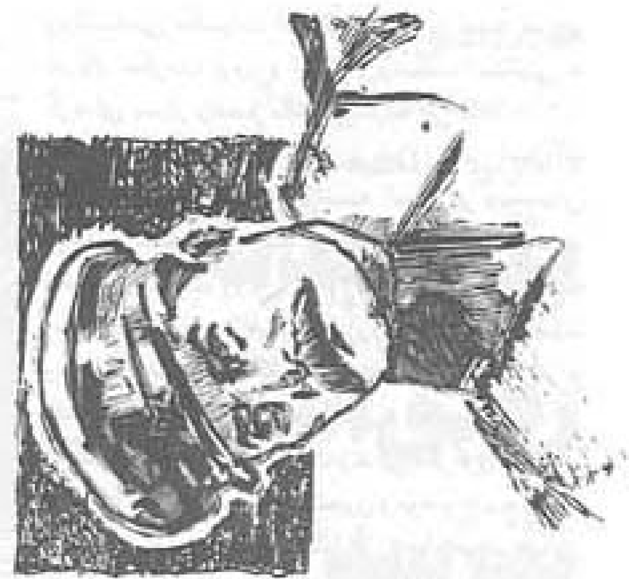
به این طریق و ترتیب است که ریباکف با بهره‌گیری خلاقانه از تمام ظرفیتها و امکانهای تحول‌پذیر و گسترش یابندهٔ رئالیسم، برای نخستین بار در حوزهٔ ادبیات داستانی چهره‌ای دقیق از استالین، روی صحنه و پشت صحنه و از بیرون و درون، تصویر کرده است.

او با پرهیز آگاهانه از هرگونه نیوت‌گرایی به ترسیم این چهرهٔ اصلی رمان خود پرداخته و تحلیل تاریخ‌گرایانهٔ خود را چنان با مهارت در اندیشهٔ تخیلی شده (جوهر رمان رئالیستی) پوشانده است که خواننده به تعبیری می‌تواند از زاویهٔ دید و منطق استالین به دنیا نگاه کند؛ و گاه با احساس وحشت و برودت به تیله‌های زرد و وحشی چشمهای سرد یوسیف استالین دیده بدوزد و با سرمای رعب‌آور نگاه او گرمای جان خود را رو به نقصان ببیند؛ و گاه می‌تواند در خلوت و انزوای این دیکتاتور، دندان درد او را حس کند و همراه با او به دهان و لثه و دندان لق دودزده و «بروتز» مضحك داخل دهانش در آینه بنگرد و با حسی از آمیزهٔ طنز و ترحم، ضعف و خودبینی حیوانی را در اندازه‌های استالینی به ریشخند بگیرد.

ریباکف ماجرای برآمدن و صعود محیلانهٔ این دیکتاتور کم‌سواد را، در دورانی که استالین با سرسختی و خونسردی می‌رفت تا برای حفظ قدرت بلامعارض، همهٔ گردنکشان استخوانداررا یکی پس از دیگری از صحنهٔ سیاست و هستی ساقط و محو کند، با داستان زندگی شفاف و نجیبانهٔ یك مرد جوان همراه می‌سازد و به این ترتیب رمان خود را با معماری‌یی هنرمندانه و کاملاً حساب‌شده، بر دو خط اصلی سامان می‌دهد و به پیش می‌برد.

«بچه‌های آربات» با شرحی موجز از حال و هوای خیابان آربات در قلب مسکو آغاز می‌شود تا «ساشا پانکراتف»، دانشجوی شرافتمند و آرمان‌گرا که به لطف تفکری زلال و تخیلی متکی بر اعتقاد به دانش و باورمندی نسبت به حزب کمونیست، همهٔ گسترهٔ آینده‌ای روشن و پرکشش را در پیش رو دارد، از خانه پا بیرون بگذارد:

«بزرگترین ساختمان مسکونی خیابان آربات، میان دو کوچهٔ نیکولسکی و دتژنی که اکنون به ترتیب پلوتنیکف و وسنین نامیده می‌شوند، واقع شده است. سه دستگاه ساختمان هشت طبقه، تنگ هم و پشت سرهم



برپا ایستاده‌اند: نمای بر خیابان از سنگ سفید لعابدار است که تابلوهایی بر آن نصب کرده‌اند: «توری‌دوزی»، «معالجهٔ لکنت زبان»، «امراض مقاربتی ومجاری اداری»... چندین معبر کوتاه طاق ضربی که به کنجهایشان ورق حلبی کوبیده شده، دو حیاط دراز و نیمه‌تاریک را به هم وصل می کنند. ساشا پانکراتف از خانه‌اش بیرون آمد و به سمت چپ، به طرف میدان اسمولنسکایا پیچید. دختران محله‌های آربات و دوروگومیلسکایا و نیز دخترانی از پلیوشچیخا، جلو سینما «آرباتسکی آرس» جفت جفت قدم می‌زدند. یقه‌های پالتوشان را با بی‌قیدی بالا زده، به لبهایشان ماتیك مالیده، به مژگانشان فر داده، نگاهایشان آمیخته به انتظار، روسریهای رنگارنگ را به علامت خوشبوشی پاییزی آربات، به دور گردنشان پیچیده...

در خیابان آربات، روز کم کم به آخر می‌رسید. «گازها» و «آموها» ـ این نخستین اتومبیلهای ساخت شوروی ـ بر سواره‌رویی که جز سنگفرش مابین ریلهای تراموای شهری، بقیهٔ سطح آن اسفالت شده بود، از درشکه‌های کهنه و فرسوده سبقت می گرفتند و به سرعت می گذشتند. تراموا‌ها که گاه یك و گاه دو واگن یدك می کشیدند، در تلاش یأس‌آمیز آن که نیازهای ایاب و ذهاب ساکنان شهر را برآورده کنند از بارگهایشان خارج می‌شدند. نخستین خط مترو مسکو، در عمق زمین در دست ساختمان بود، و در میدان اسمولنسکایا روی کارگاه زیرزمینی مترو، دکلی چوبی برپا بود.

کاتیا، دخترکی گندمگون، با چشمهای خاکستری و گونه‌های استخوانی که یك بلوز پشمی ضخیم و زیر دستباف دهات بر تن داشت، در دوپچیه پولیه، جلو باشگاه کارخانهٔ «کائوچو» منتظر ساشا بود؛ کمی بوی شراب می‌داد.»

ریباکف در همین چند پاراگراف شروع رمان، به سادگی و ایجاز و با ردیف کردن نام مکانها، حال و هوای واقعی گوشه‌ای از مسکو را، حدود شانزده سالی پس از انقلاب ۱۹۱۷ به راحتی القاء می کند. این حال و هوا، با گزینش دقیق مکان، با اشاره‌هایی کوتاه به بناها و خیابانها، با ترسیم طرح عام چهره‌ها و اشیاء، در انگاره‌ای محدود بر وجود آرامشی نسبی و طبیعی در متن رو به دگرگونی یك خیابان از مسکو، تأکیدی نرم دارد. یکی از دو شخصیت اصلی رمان، یعنی «ساشا پانکراتف» جوان، به شیوه‌ای مألوف ـ و با چاشنی ضمنی رابطه‌ای عاشقانه با یك دختر کارگر ـ بر صحنهٔ زندگی رمان ظاهر می شود و به محض ظهور او، داستان از زاویهٔ دید این شخصیت بازگو می شود و با وزنی متعادل به پیش می‌رود.

ساشا، مثل بیشتر جوانان شهرنشین، و مثل رفقای همسن و سالش، عضو فعال و باهوش سازمان جوانان حزب کمونیست است. او با جوشش و تحرکی که لازمهٔ موقعیت یك دانشجوی آرمان‌گراست، با ارج نهادن بر ارزشهای عالی زندگی سیاسی و اجتماعی کشورش برای رسیدن به حدی معین از پیشرفت، عدالت و سعادت همگانی به سهم خود می کوشد. در انستیتوی حمل و نقل مسکو درس می خواند و در متابعت از برنامه‌های به اصطلاح «پرولتریزه» کردن جامعه، داوطلبانه و بدون هیچ گونه چشمداشتی پرمشقت‌ترین کارها را می‌پذیرد و حتی به میان باربران یك کارخانه می رود و صمیمانه و بدون ریا و ظاهرسازی عملاً مدتها حمالی می کند... اما گویا سکه صداقت و صفا کم کم درحال بی‌ارزش شدن است؛ و او که به پشتوانهٔ جوانی و پاکی جان و سلامت و نشاط جسم جسارت و جرأت سرخی چون و چرا کردن‌ها را به منصهٔ ظهور می‌رساند، ریاکاری‌ها و فرصت‌طلبی‌های موذیانه را تاب نمی‌آورد. یك بار برحسب تصادف، در یك جلسهٔ حزبی داخل دانشکده، مقام مسئولی را که خود از بلشویکهای پیر و قدیمی است و بدون هیچ خطا و قصوری قربانی کاستی‌های بوروکراتیك شده، مورد حمایت تلویحی قرار می‌دهد. به زعم خود از حقیقت دفاع می‌کند؛ و این آغازی است برای تغییر سرنوشت و چرخشی شوربختانه در جامعه‌ای که استبداد جدید در پوشش «دیکتاتوری پرولتاریا» می‌رود تا بر آن پرده‌ای از تباهی و تاریکی بکشد و ریاکاری را در آن به ملازمهٔ خودکامگی تبدیل کند. ساشا در جلسهٔ حزبی به محاکمه کشیده می شود:

«باتولین اعلام کرد:

ـ اظهاریه‌ای هم از دانشیار عزیزیان به دستمان رسیده...

آنگاه طوری به قیافهٔ ساشا نگاه کرد که انگار می‌خواست بپرسد: «پانکراتف، حالا دیگر چه داری بگویی؟»

عزیزیان در گروه ساشا، اصول محاسبات در نظام سوسیالیستی را تدریس می کرد. اما سر جلسهٔ درس نه از محاسبات سخن می گفت نه حتی از اصول آن، بلکه موضوع صحبتش پیرامون کسانی دور می‌زد که این اصول را تحریف می کنند. روزی ساشا، رُك و پوست کنده به او گفته بود که بهتر است به اصل حسابداری بپردازد تا دانشجوها بتوانند تجسمی از آن داشته باشند. عزیزیان باچه ورمالیدهٔ مو معجد و موذی، فقط خنده‌ای تحویل ساشا داده بود. اما اکنون ساشا را به قیام علیه استدلال مارکسیستی علم دربارهٔ محاسبات، متهم می کرد.

باتولین نگاه سرد چشمهای آبی رنگش را به ساشا دوخت و پرسید:

ـ حقیقت دارد؟

ـ من نگفته بودم که احتیاجی به تئوری نیست. حرفم این بود که در زمینهٔ حسابداری هیچ گونه معلوماتی به ما داده نشده.

ـ آیا مبنای مارکسیستی علم برای تو جالب نیست؟

ـ چرا، ولی دلم می‌خواهد معلومات مشخصی هم یادم بدهند.

ـ آیا بین این دو موضوع تفاوتی هست؟

در این هنگام لزگاچف بار دیگر از جایش بلند شد و گفت:

ـ خوب، رفقا... جایی که بخواهند نسبت به رابطهٔ سیاست با علم لاقیدی نشان دهند و چنین نظریه‌ای را موعظه کنند... گذشته از این، پانکراتف در نظر داشت عقیدهٔ شخصی مختص خودش را به برروی حزبی تحمیل کند و در نقش نمایندگی قشر وسیع دانشجویی ظاهر شود. پانکراتف! بگویید ببینم، شما از طرف چه کسی نمایندگی دارید؟»

و این آدابی است تازه پاگرفته که به تدریج چهرهٔ کریه خود را برای گسترش اطاعت‌طلبی محض و بدون چون و چرا در برابر بت اعظم حزب نشان می‌دهد و به وجهی مستقیم و غیرمستقیم رعب و هراس می‌رویاند. این در واقع استالین است که از دهان باتولین ـ مسئول حزبی دانشکدهٔ حمل و نقل ـ تهمت می‌زند، جرم می‌تراشد، محکوم و مجازات می کند...

بالاخره، ساشا پانکراتف «متخلف و خاطی» شناسانده می‌شود. نتیجه پیشاپیش معلوم است: اخراج از حزب. او که از دانشیار چاپلوس و پشت هم‌انداز و بیکارهٔ دانشکده انتقاد کرده و در جایی دیگر با خوشباوری سعی داشته از یك انسان بیگناه در یك محاکمهٔ مسخرهٔ درون حزبی دفاع کند، نهایتاً با اتهام سنگین سرودن شعرهای طنزآمیز ـ ضدکارگری! ـ برای روزنامهٔ دیواری دانشکده، و ایضاً به علت امتناع از پذیرفتن نقش و وظیفه‌ای مخفی و پلیسی برای شکار اشخاص به اصطلاح «مظنون» به داشتن علایق ضدرژیم، از دانشکده اخراج می‌شود. مدت کوتاهی بعد تحت تعقیب و مراقبت قرار می گیرد و در نیمه شبی از بستر و خانه، و جلو چشمهای به شدت بیم‌خوردهٔ مادر تنها و بی‌پناهش بیرون کشانده می شود و به زندان می‌افتد.

ساشا که پدرش از او و مادرش جدا شده و در شهری دور از آنها زندگی می کند، با گریزی درونی و ذهنی از پدری لجوج و خشن، در انزوای خاص خود به دایی‌اش، مارك الکساندرویچ ریازانف ـ مهندس کارآمد و مدیر و مجری طرحهای عظیم صنایع فولاد، توجه و اتکایی مبهم دارد و او را الگویی موفق می‌داند. دایی مارك الکساندرویچ از اعضای بلندپایهٔ حزب و از مدیران تکنوکرات درجهٔ اول است که در نوعی خوشخیالی و باورمندی ساده‌لوحانه به استالین ارادت می‌ورزد و او را یك «منجی» می‌داند. این تکنوکرات متکی به خود نیز در پشت نقاب «استالین‌دوستی» نه تنها ترس و حقارت بلکه مراتب فرصت‌طلبی

زیرکانه‌اش را برای رفعت جویی و تمتع از قدرت پنهان می‌کند:

«چند دقیقه‌ای در سکوت گذشت و ساشا پرسید:

ـ استالین چرا احضارت کرده؟

ـ احضارم نکرده، بلکه برای اخذ دستور احضار شده‌ام.

ـ می‌گویند قدش کوتاه است.

ـ مثل من و توست.

ـ ولی پشت تریبون که می‌ایستد، قدش بلندتر می‌نماید.

ـ همین طور است که تو می‌گویی.

ـ در مراسم پنجاهمین سالگرد تولدش حرفی زد که هیچ خوشم نیامد. در جواب پیامهای تبریک و تهنیت، گفت: «حزب مرا از روی شکل و شمایل خودش آفریده...»

ـ منظورش این بود که پیامهای تبریک به حزب مربوط می‌شوند نه به خودش.

ـ راست است که لنین نوشته بود استالین فردی است خشن و غیرصادق؟

ـ کی این حرف را به تو زده؟

ـ چه فرق می‌کند... می‌دانم. مگر ننوشته بود؟

مارک جواب داد:

ـ اینها ویژگی‌هایی است کاملاً شخصی؛ اهمیت چندانی هم ندارد. مهم، خط‌مشی سیاسی است.

ساشا به یاد بائولین و لزگاچف افتاد و با لحن اعتراض‌آمیزی گفت:

ـ مگر این دو را می‌شود از هم جدا کرد؟

ـ تو شك داری؟

ـ به این موضوع فکر نکرده بودم. می‌دانی، خود من هم طرفدار استالین هستم، ولی دلم می‌خواهد کمتر چاپلوسی کنند. گوش آدم از شنیدن این همه تملق کر می‌شود.

ـ چیزی که در فهم انسان نگنجد، دلیل غلط بودنش نیست. به حزب و به فضیلت و خرد آن ایمان داشته باش. روزهای سختی در پیش داریم.

ساشا لبخندزنان گفت:

ـ نشانه‌های روزهای سخت را همین امروز روی پوست خودم احساس کردم.

آنگاه موضوع جلسهٔ بوروی حزبی دانشکده را برای مارك تعریف کرد.

ـ جر و بحث کردن در تالار و کلاس درس دور از نزاکت است.

ـ ولی مرا نه به بی‌نزاکتی بلکه به لاقیدی سیاسی متهم می‌کنند و اصرار دارند که چنین اتهامی را بپذیرم. می‌فهمی؟

ـ اگر مرتکب اشتباه شده باشی، باید عتراف کنی.

ـ مگر پشت گوششان را ببینند! چه اعترافی؟! اعتراف به جرم ساختگی؟!»

اعتراف! اعتراف! این کلمهٔ پیش پاافتاده با طنینی موحش و منجمدکننده همچون مهر اسم استالین بر دوران او زده می‌شود. از ساشا پانکراتف هم در زندان «بوتیرسکایا»ی مسکو، می‌خواهند که «اعتراف» کند و... ولی او با هوشیاری و سماجت معصومانه زیر بار نمی‌رود و با شجاعت و صداقتی شگفت مقاومت می‌کند و به هیچ وجه نمی‌پذیرد که همراه با همدستانی از بالا و پایین در توطئه‌های ضدرژیم شرکت داشته است. با خودداری از اعتراف ساختگی، به سه سال تبعید در سیبری محکوم می‌شود.

«ساشا حکم را گرفت و خواند. شاید در متن آن دلیلی برای سه سال محکومیت ذکر کرده باشند؟ نه، دلیلی ذکر نشده بود. آن ورقه حتی حکم محکومیت نبود، بلکه بندی بود از یك فهرست عمومی که اسم ساشا در ردیف پنجم یا بیست و پنجم و شاید هم سیصد و بیست و پنجم فهرست آمده بود. ساشا ورقه را رؤیت کرد. حکم محکومیت را صبح به او ابلاغ کردند، مقارن ظهر با مادرش ملاقات داشت، عصر همان روز هم روانهٔ تبعیدش کردند. روز قبل از آن سرنگهبان با کاغذ و مداد به سلولش آمده و پرسیده بود:

ـ از کسانتان با کی می‌خواهید ملاقات کنید؟

ساشا اسم پدر و مادرش را نوشت... واریا؟ البته می‌توانست بنویسد: نامزدم، واریا ایوانوا. حق ندارند به نامزد زندانی اجازهٔ ملاقات ندهند. «تو ای گل خوشبوی بری، که خنده‌ای ظریف‌تر از نوای نی داری...» او این صدای ظریف و لطیف را کم داشت؛ با این همه نام واریا را ننوشت: مگر علاقه‌ای به دیدن ساشا دارد؟ مگر چشم به راه اوست؟ مگر اکنون او به درد واریا می‌خورد؟

چهرهٔ سرنگهبان و از پی آن سیمای مادر و سرسفید مویش نمایان شد... ساشا نگاهش می‌کرد و لبخند می‌زد اما از قلبش خون فرو می‌چکید. چه قدر پیر شده بود، چه قدر بدبخت می‌نمود. چشمهایش مالامال از رنج بود. پالتو بهارهٔ کهنه و نخ‌نمایی که اسمش را «گاباردین من» گذاشته بود به تن داشت...»

تصویر با سادگی و شفافیت نشان از رنج و مظلومیتی انسانی دارد و بر تنهایی، اندوه تسکین‌ناپذیر و بی‌پناهی مادر و فرزند در برهوتی سرد رنگ خاکستری می‌زند؛ ولی با لبخند دلجویانهٔ ساشا بر چهره و چشمهای دردبار مادر، صفا و همدلی انسانی که همهٔ ارزش زندگی است جان می‌گیرد. مادر در این زمان، مثل همهٔ مادرهای رمانهای ارزشمند روسی، در میان تمامی چهره‌ها و شخصیتهای گوناگون پاك‌ترین و عزیزترین سیماها را به خود می‌گیرد:

«نگهبانهای تفنگ بر شانه و دیوارهای سنگی نفوذناپذیر را می‌دید؛ ساشا، فرزند او، پسرك بینوای او، در پس آن دیوارها از هر آنچه حق یك موجود زنده است، از حق آزادانه نفس کشیدن ـ محروم مانده است. چه خوابی برای او دیده‌اند؟ چه سرنوشتی در انتظار اوست؟ شبها خواب به چشمش نمی‌آمد. فرزندش بر چه بستری خوابیده است؟ لقمه از گلویش پایین نمی‌رفت. آن موجود زنده و عزیزی که زندگی او و خون اوست، با پشتی خمیده بر کاسهٔ زندان چه می‌خورد؟ از بالشها همان بوی سر دوران کودکی ساشا و از پوتین‌های او بوی همان خاك خشکی که ساشای کوچولو پابرهنه روی آن می‌دوید و از میز کار او همان بوی مرکب و دفاتر مدرسه‌اش به مشام می‌رسید...

ملول و افسرده از درك ناتوانی خود، به خانه و به اتاق خلوتش بازمی‌گشت و آنجا یکه و رنجدیده روی به درگاه خدایی می‌کرد که آستانش را از دیرباز ترك گفته بود، اما اکنون دست دعا برمی‌داشت تا مگر خداوند قادر و همه جا حاضر، در قلب آنهایی که سرنوشت ساشا را در دست دارند بذر رحم و شفقت بکارد...»

همین مادر رنجدیده و تنها و تارانده شده که در هراسی خرافه‌آمیز و فلج کننده، از پرهیب «دستگاه»، برای پذیرش تام و تمام «حقانیت» انگارهٔ مخشوش و ذهنی نظام به گونه‌ای کودکانه و رقت‌انگیز خود را می‌فریبد، در نومیدی ناگزیر واقعیت مهیب را می‌شناسد و با پشت سر گذاشتن شکننده‌ترین غمها و دلهره‌ها، در اندازهٔ خود تغییر می‌کند و از درون استحکام می‌یابد تا با حکمتی روشن به عمق تباهی و ستمکاری «نظام نوین سوسیالیستی» بنگرد و به کندی در ژرفنای رنج پخته شود و کینه بپرورد. او هنگامی که در تنهایی و وانهادگی ناچار شده است اتاقی از آپارتمان خود را برای درآمدی مختصر اجاره دهد و به کار پرمشقت در یك لباسشویی تن بسپارد، در مقابل برادرش ـ مارك ریازانف، عضو بلندپایهٔ حزب و مهره‌ای از مهره‌های درشت دستگاه ـ به سادگی و با منطقی پاك و انسانی و استوار کل نظام را محکوم می‌کند. این شاید همان حکمی باشد که در خفا از سوی ملت صادر می‌شود تا بعدها محمل و امکان اجرای آن را تاریخ و ارادهٔ مردمی فراهم سازد:

«سوفیا خاموش بود و فکر می‌کرد. سپس آرام و خونسرد جواب داد:

ـ پول تو را نمی‌گیرم. خودم کار می‌کنم و به پول تو احتیاج ندارم... لابد می‌خواهی بگویی که سه سالی که به ساشا داده‌اند کم بوده.

ـ من کی گفتم باید بیشتر می‌دادند؟! سوفیا، عاقل باش! بگذار رك و پوست کنده بگویم که در زمان ما سه سال تبعید چیز مهمی نیست... این روزها تیرباران می‌کنند...

سوفیا همچنان لبخند می‌زد، گفتی هر آن ممکن بود بزند زیر خنده:

ـ که این طورا تیرباران‌اش نکردند... که به



خاطر چند بیت شعر در روزنامهٔ دیواری اعدامش نکردند و فقط سه سال به سیبری تبعیدش کردند ـ متشکرم! سه سال که چیز مهمی نیست... به یوسیف و یساریونویچ استالین هم بیش‌تر از سه سال نمی‌دادند، حال آنکه او اعتصابات و تظاهرات و قیامهای مسلحانه راه می‌انداخت، روزنامه‌های مخفی منتشر می‌کرد و... از تبعیدگاه می‌گریخت ولی برش می‌گرداندند و چیزی هم به مدت تبعیدش اضافه نمی‌کردند. اما حالا ساشا بیاید و قرار کند، خیلی که در حقش لطف کنند ده سال کار اجباری به نافش می‌بندند..

مارك السکاندرویچ مشت خود را بر میز کوبید و بانگ زد:

ـ چرا مزخرف می‌گویی؟! بی‌شعور! این حرفها را از کی یاد گرفته‌ای؟ بس کن! چه طور جرأت می‌کنی از این حرفها بزنی؟ آن هم در حضور من!

سوفیا درحالی که خرده‌ریز نان را با نوك انگشتهایش به میز می‌فشرد، سخنان مارك را خاموش و بی‌صدا گوش کرد و آنگاه با متانت و خونسردی جواب داد:

ـ گوش کن مارك... خواهش می‌کنم بعد از این در خانهٔ من مشت را به میز نکوبی. از این عمل خوشم نمی‌آید. گذشته از این، من تنها نیستم، همسایه دارم؛ فردا هر جا بنشینند می‌گویند: سابقاً شوهرش با مشت تهدیدش می‌کرد و حالا نوبت برادرش است... با آن اردوگاههای کار اجباری هم تهدیدم نکن؛ من از کسی و از چیزی نمی‌ترسم. تا حالا هر چه می‌ترسیدم کفایتم می‌کند! زندانهایتان کفاف آن را نمی‌دهد که بتوانید همه را محبوس کنید... مگر ساشا ملت نیست؟ این جوان پاك و شفاف و مؤمن به حزب را به سیبری تبعید می‌کنند؛ بله، نمی‌شد تیربارانش کنند، پس می‌فرستندش سیبری. از آن آوازهایتان چه مانده است؟ استالین‌تان را عبادت کنید..!

مارك الکساندرویچ برخاست و صندلی خود را پس کشید و گفت:

ـ کافی است، خواهرك عزیزم...

اما سوفیا با همان خونسردی ادامه داد:

ـ سر وصدا راه نینداز، هیجانزده هم نشو برادر، گوش کن ببین چه می‌گویم: تو به من پول تعارف کردی ولی با پول نمی‌توانی گناهت را بشویی. شماها بر سر بیگناهان و بی‌پناهان شمشیر بلند کردید، به ضرب شمشیر هم نابود خواهید شد!

سر سفید موی خود را به زیر انداخت: از زیر ابروانش به مارك نگریست، انگشتش را بلند کرد و ادامه داد:

ـ مارك، روزی که نوبت به تو برسد به یاد ساشا خواهی افتاد ولی دیگر دیر خواهد بود. تو از یك موجود بیگناه دفاع نکردی، آن روز هم کسی از تو دفاع نخواهد کرد.»

و به راستی نوبت به مارك الکساندرویچ ریبازانف «بلندپایه» و صدها نفر دیگر از «بلندپایگان» حزبی هم می‌رسد تا استالین با برنامه‌ریزی دقیق محیلانه و برای حفظ خود و دستگاهش همه را از دم تیغ بگذراند...

لنین سالها پیش فقط اشاره کرده بود که «این آشپز (استالین) غذاهای تند می‌پزد» ولی عقیده و نظر خود را به اطلاع همگان نرسانده بود. از سال ۱۹۲۴ استالین که دست در کار استقرار حکومت ترور و وحشت بود تا حد وسیعی بر بزرگترین رقیبانش، از جمله لئون تروتسکی غلبه کرده بود. اما هنوز بر پایداری و استقلال در درون دفتر سیاسی حزب که «سرگئی کیروف» شخصیت روشن‌بین و مورد محبت و احترام عموم و رهبر دستگاه حزبی در لنینگراد هدایت آن را به عهده داشت چیره نشده بود. «کیروف» در دسامبر ۱۹۳۴ به ضرب گلوله ترور شد، و این واقعه در پایان‌بندی رمان «بچه‌های آربات» به مثابهٔ نشانهٔ شاخص شروع تاریك‌ترین دوران تاریخ روسیه مورد تأکید قرار گرفته است. زیرا قتل کیروف، که بعدها معلوم شد خود استالین دستور آن را صادر کرده بود، بهانه‌ای شد برای استالین تا حکومت وحشت را برای تصفیه و قتل و نمایش مخوف محاکمات فرمایشی برقرار کند. و مارك الکساندرویچ ریبازانف نیز یکی از میلیونها قربانی این حکومت شد.

در رمان «بچه‌های آربات»، فصل به فصل و در ترتیبی خوش ساخت و کاملاً سنجیده، همان گونه که از حال و روزگار ساشا پانکراتف در سیبری آگاه می‌شویم و در گذران رنجبار او پخته شدن اندیشه‌اش را درمی‌یابیم، تحرکات حیله‌گرانه و توطئه‌چینی‌های استالین را در جهت خودکامگی تبهکارانه و استقرار حکومت وحشت لمس می‌کنیم.

ریباکف با حفظ آهنگ و وزنی درونی و یکنواخت، بدون داوری و شتابزدگی در استنتاجهای تاریخی آشکار، طرح داستان را با بهره‌گیری از رجعتهای عینی و ذهنی به گذشته، کامل می‌کند.

آنا تولی ریباکف هفتاد و هشت ساله ـ که از قضای روزگار، خود یکی از اعضای برجستهٔ «اتحادیهٔ نویسندگان شوروی» بوده و در سال ۱۹۵۱ به عنوان نویسنده‌ای در خدمت هدفهای «رئالیسم سوسیالیستی» جایزهٔ استالین را دریافت داشته است ـ در «بچه‌های آربات» با درك ضرورتها و بر پایهٔ شناخت تجربی و تخیل نیرومند و هوشمندی درحفظ تعادل هنری و زیباشناختی، واقعگرایی نوین را به سهم خود متحول ساخته است. در رمان او شخصیتهای فرعی به هیچ وجه برای مثلاً برجسته‌تر جلوه دادن قهرمانان اصلی خلق نشده‌اند، بلکه هریك در اندازه‌های خود زندگی می‌کنند و گذرانی قابل بحث و تعمق دارند. در میان این انبوه شخصیتهای فرعی با انسانهای شریف و گمنام و ایضاً با اراذل مشهور یا بی‌نام و نشان و با حشرات موذی و فرصت‌طلب، از جمله با موجودی به نام «یورا شاروك» آشنایی به هم می‌رسانیم. «یورا شاروك» ابتدا دانشجوی حقوق است و بی‌مسلك، که دریك خانوادهٔ «ضدانقلابی» خاموش، ترس خورده و مبتذل نشو و نما یافته، و برادری دارد که به جرم سرقت زندانی است. یورا، مثل هزاران «موجود» بی‌هویت در دوران استالین ترقی می‌کند و بالاخره به یك «مأمور ویژه» تشکیلات مخوف پلیس مخفی استالینی تبدیل می‌شود.

سخن کوتاه، در «بچه‌های آربات» هرجا که زندگی و رنجها و شادیهای ساشا پانکراتف تصویر و تبیین می‌شود، شور و جوشش و گرمای طبیعی حیات انسانی، نشاطی ـ ولو اندوهناك ـ در منظری عینی و ذهنی می‌رویاند؛ و هرجا از یوسیف استالین حرف زده می‌شود، بروز خصلتهای ویرانگر شیطانی و توطئه‌گری‌های ضدبشری در غباری یخزده از کج‌اندیشی و تاریك‌بینی بیمارگونه و مرگبار، دهشت و نفرتی لرزاننده برمی‌انگیزد:

«اما بعد از دستیابی به قدرت، زندگی به منزلهٔ یك پاداش نصیب فاتح می‌شود. اکنون او فاتح است و قادر خواهد شد زندگی خود را حفظ کند زیرا قادر خواهد شد قدرت را از دست ندهد. همهٔ انقلابی‌ها زندگی‌شان را به مخاطره می‌انداختند، او نیز خویشتن را با خطر روبرو می‌کرد اما در همان حال جانب احتیاط را هم از دست نمی‌داد. هر بار که به باکو می‌آمد، در ایستگاه، بالاجار از قطار پیاده می‌شد و در امتداد ساحل و از کنار دکلهای نفت پای پیاده راه می‌افتاد تا به شهر برسد. و هرگاه از پیاده‌روی خسته می‌شد، مثل آن روز کنار کوره‌راهی رو به آفتاب می‌نشست و از بالا به جاده، و دکلها و دریا چشم می‌دوخت. راهبر یك انقلابی در طریق پرمشقت انقلاب چیست؟ ایده‌ها؟ خیلی‌ها ایده دارند اما مگر همه‌شان انقلابی از آب درمی‌آیند؟ بشردوستی؟ این نیز نصیب و بهرهٔ آدمهای لش و بی‌اراده و انواع پروتستانها و مذهبی‌های پیرو تولستوی است. نه! ایده فقط وسیله است در دست یك انقلابی. حرفهایی از قبیل خوشبختی و رفاه همگانی و برابری و برادری و جامعهٔ نوین و سوسیالیسم و کمونیسم شعارهایی هستند که توده‌ها را به مبارزه برمی‌انگیزند. انقلابی: این یك خصلت است. اعتراضی است علیه تحقیر شدن فرد انقلابی، تأییدی است بر شخصیت فردی‌اش. در سالهای قبل از انقلاب او را پنج بار به پشت میله‌های زندان افکنده و تبعیدش کرده بودند اما از تبعیدگاه می‌گریخت، مخفی می‌شد، گرسنگی و بی‌خوابی می‌کشید. و به خاطر چه! به خاطر دهقانی که فکرش از انبار پهن و تپاله دورتر نمی‌رفت؟ به خاطر «پرولتره»های عمله؟!»

حقیقت این است که در نگاه یوسیف ویساریونویچ استالین، جامعهٔ آدمیان با گله‌های حیوانی هیچ تفاوتی ندارد. او که به واقع شاگرد و مرید و پیرو لنین است و خود را ـ به رغم بینش مکانیکی و محدود از تاریخ، زندگی و جامعهٔ بشری ـ یك «مارکسیست لنینیست» خالص و تمام عیار می‌داند، و همچون لنین عمیقاً باور دارد که هدف وسیله را توجیه می‌کند، به نحوی جنون‌آور شیفتهٔ خود و اندیشه‌های خویش است. او در کیفیتی که از لحاظ روانشناسی نادر و استثنایی نیست، ترس و حقارت و آزردگی‌ها و سرخوردگی‌هایش را با فرافکنی درخود نفی و از خود طرد می‌کند تا یقین یابد که از هر حیث نادر، استثنایی، یگانه، داهی و برای حکمرانی و فرماندهی در ذروهٔ

شایستگی و بر قلهٔ لیاقت قرار گرفته است. این گونه است که در عطش سیری‌ناپذیر قدرت خود را «شجاع»، «قاطع» و «مجازه» می‌یابد و بی‌رحمی و خشونت سبعانه را نه عیب و نقص که حُسن و کمال فرماندهی و رهبری تشخیص می‌دهد. با این برداشت، بر مسیر قدرت و در جریان تلاش برای استقرار نظام و دستگاه سیاسی مورد نظرش، همهٔ مرزهای «اخلاق» را درهم می‌شکند و مثل هر مستبد صاحب قدرت برای حفظ خود به نهایت قساوت کین توزانه می‌رسد. بدون تردید استالین ـ همانند «چهره»هایی که الگوی تاریخی ـ سیاسی او به شمار می‌روند، مثل «ایوان مخوف»، «پطر کبیر» و احتمالاً «ناپلئون» ـ از لحظه‌ای که برای دستیابی به قدرت بلامعارض وارد مبارزه‌ای سراسر دسیسه‌آمیز می‌شود، خود را از هر قید و بند اخلاقی و قانونی خلاص می‌بیند. در نگاه و وجدان او جنایت، خیانت و همهٔ مشخصه‌های ثابت تبهکاری، «مفهوم» متعارف خود را ندارند و کیفر در عقاید و باورهای او تنها خیالی بیهوده و مانعی است که فقط می‌تواند ضعیفان بی‌اراده را بترساند. به این ترتیب برای او کشتار، تباه کردن زندگی میلیونها انسان، قلع و قمع همهٔ یاران و همراهان دیروز و به ذلت و خواری کشاندن یك ملت بزرگ کاری «مجاز» جلوه می‌کند:

«یك کشور عظیم کشاورزی با ملیتهای متعدد، احتیاج به دبیرخانه دارد، اما همین دبیرخانه به دستگاهی مقتدر و جامع‌الاطراف و غیرقابل کنترل تبدیل می‌شود. لنین حق داشت که از این موضوع بهراسد و به همین علت تأکید می‌کرد: «ما از روسیهٔ تزاری دو چیز بسیار بد ـ شاید هم بدترین ـ را اقتباس کرده‌ایم که موجبات خفقان ما را فراهم می‌آورد: بوروکراسی و تن‌آسانی روشهای اُبلومُفی» استالین می‌اندیشد: این درست، اما به هیچ‌وجه به این معنا نیست که دستگاه را باید از بین برد و موازنهٔ سیاسی به وجود آورد.

موازنهٔ سیاسی به معنای ختم دیکتاتوری پرولتاریا است: دستگاه را باید حفظ کرد، دستگاه را باید تقویت کرد و در همان حال باید نطفهٔ هرگونه گرایش استقلال‌خواهانه را در آن خفه کرد و آدمهای دستگاه را مدام باید جابجا کرد تا بین آنها رابطه‌های متقابل قوام نگیرد: دستگاهی که افرادش مدام تغییر می‌یابند به یك قدرت سیاسی مبدل نمی‌شود بلکه به منزلهٔ قدرتی عظیم در مشت حکمران مقتدر باقی می‌ماند. چنین دستگاهی به عنوان ابزار کار حاکمیت باید در دل ملت رعب و وحشت ایجاد کند و در همان حال در برابر رهبرش سراپا بلرزد. آیا او، استالین، چنین دستگاهی در اختیار خود دارد؟ نه، ندارد. از دیرباز در نظر داشت در ترکیب کمیتهٔ مرکزی حزب دست به تغییرات بزند اما حتی در جریان هفدهمین کنگره هم که کنگرهٔ پیروزی او شمرده می‌شد، نتوانست از پس این کار برآید. هیچ دستاویزی برای ردّ نامزدی بعضی از اعضای کمیتهٔ مرکزی نداشت؛ از این رو ناچار شد با ماندن کسانی که جایشان دیگر در آن کمیته نبود بسازد؛ نتوانست بر هشیاری آنها و بر یکپارچگی آنها و رابطه‌های متقابل پایدار آنها غالب شود. اما کافی است؛ این دستگاه خدمت خودش را کرده است و در شکل کنونی‌اش به درد او نمی‌خورد. اکنون به دستگاه دیگری احتیاج دارد، به دستگاهی که چون و چرا نکند، دستگاهی که تابع هیچ قانونی جز ارادهٔ او نباشد. دستگاه موجود کنونی

سخت کهنه و ماندگار شده و دیگر به کار او نمی‌آید. اما کادرهای آن طی سالهای سال همکاری چنان به هم جوش خورده‌اند و روابط متقابلشان چنان قوام گرفته است که به این سادگی‌ها از جایشان تکان نخواهند خورد، بلکه به ناچار باید برکنارشان کرد. ولی این افراد برکنار شده به عناصری همیشه آزرده و ناراضی و به مشتی دشمن بالقوهٔ سرسخت مبدل خواهند شد که هر آن ممکن است به هرکسی که بخواهد علیه او، علیه استالین بشورد، ملحق شوند. پس چاره‌ای جز نابود کردنشان نیست. البته در این رهگذر عده‌ای دیگر نیز که سابقاً مصدر خدمات برجسته بوده‌اند نابود خواهند شد، اما تاریخ رفیق استالین را از این بابت محکوم نخواهد کرد...»

این خودبینی وحشیانهٔ استالین که همراه با جلوه‌های تنفرانگیز شهوت قدرت باعث نابودی میلیونها انسان بیگناه و بی‌پناه شد و فریبی بزرگ را در پوشش «سوسیالیسم عملی» بر حیات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ملتهای بسیاری چیره کرد، برای نخستین بار قالب داستانی واقعی خود را در «بچه‌های آربات» می‌یابد و از این لحاظ رمان ریباکف پرشکیب و سخت‌جان را به یك ادعانامهٔ هنری و ماندگار علیه سیاهکاری‌های استالین و انحطاط محتوم حزب کمونیست شوروی تبدیل می‌سازد.

نویسندهٔ «بچه‌های آربات» که خود طعم کامل حکومت شوروی را چشیده و ساشا پانکراتف در حقیقت سیمای داستانی خود اوست و در دوران پس از استالین از معدود «ممتاز»ان و برجستگان جامعه به شمار می‌رفت، تا حدی از دیدگاه کنگرهٔ بیستم حزب کمونیست شوروی و بر اساس تجدیدنظرهای خروشچفی به مسایل می‌نگریست؛ و شاید به همین دلیل باشد که در «بچه‌های آربات» کماکان «تقدس» لنین را محترم می‌شمارد و به این بسنده می‌کند که بگوید: «همه کس از ترس استالین بر خود می‌لرزید،[3] او به جای همه فکر می‌کرد. تا وقتی که از این ترس رهایی نیابیم، نمی‌توانیم به مثابهٔ یك جامعه جای خود را پیدا کنیم.»

او نمی‌گوید که استبداد و حکومت وحشت استالینی به خودی خود و منتزع از ربط و ریشه‌های گذشته و جدا از نظریه‌ها و مشی‌های انقلاب روسیه پا نگرفته؛ و این غفلت و نادیده انگاشتن شالوده‌های نظری و عملی در کار سیاست و حکومت کمونیستها از جانب نویسنده‌ای روشن‌بین که علی‌الاصول به پیوستگی‌های رویدادها و پدیده‌ها و بازتاب آنها در هم معتقد است، قابل بحث و بررسی است. این غفلت همانا یگانه نقص کار ریباکف به شمار می‌رود.

رمان «بچه‌های آربات» نخستین جلد از مجموعهٔ شبه خودزندگی‌نامه‌ای است که با ترجمهٔ بالنسبه خوب و سنجیدهٔ «سروژ استپانیان» از سوی «نشر نو» در سال ۱۳۶۹ منتشر شده است.





● شعرهائی از شاعران هندوستان

ازهندترانه‌ای‌نیست!

● ترجمهٔ احمدرضاقایخلو

ترانه‌ی رودخانه‌ها

از هند ترانه‌ای نیست!
شگفتا
گلهای سنگ که در خلسه
آنسوی دره‌های مرده
می‌شکفند
رودخانه‌ای متبرك در ذهنم
آرام رشد می‌کند
تنها
آهنگ آبهای مکدر
در رفت و آمد است.

جایانتا ماهاپاترا

این سرزمین

مرا به کلمات
ایمان نیست
شهادت را می‌خواهم
انتظار ندارم که دیگران
آنچه را که می گویم باور کنند
در میان آتش
خون
و نبرد
ترجیح می دهم که آزموده شوم
هوا تاریك است
چهره‌ی خیالگونه‌ی آنان را می‌بینم
که با کلمات
مجابم کردند.
دیگر
خشونت، به هر نام
جنگ، با هر هیأت
مرگ، هر چند زیباروی
متقاعدم نمی کند.

از دریاها تا کوهستانها
در شعاع ایمان منست
و دیگر کسی نمی‌تواند
با کلمات مجابم کند
و سرزمینم را
به غارت برد.

سوماس موخوپادیای

تنها برای شعر

تنهاً برای شعر است زاده شدن. تنها برای شعر!
شوخ، تنها برای شعر زمین را پیموده‌ام.
در غروب غمناك سرد، تنها برای شعر
بر چهره‌ات آژنگ بی مقدمه‌ی آشتی را دیده‌ام.
تنها برای شعر، تو زن هستی. تنها برای شعر!
از آبشارهای عظیم در میانه‌ی ابر خون فرو می‌ریزد.
تنها برای شعر عمری دراز را می‌طلبم،
و غم ـ آوا را که رودرروی زندگی‌ست دشمن می‌دارم.
تنها برای شعر
جاودانگی را نپذیرفته ام.

سونیل گانگوپدیای

معبد فرودست

معبد فرودست، خدایانش را
در تاریکی، نگاه می‌دارد.
به کاهن، کبریتی می‌دهی،
خدایان ـ یك به یك ـ به روشنی می آیند.
برنز جذاب!
سنگ خندان!
بی هیچ حیرتی!
یك آن، در طول چوب کبریت،
اشاراتی از پی هم است که پیدا می‌آید و می‌میرد،
مصرع هائی از پی هم است،
که جلوه می کند و از دست می‌رود.
می‌پرسی:
«او که بود؟»
کاهن پاسخ می دهد:
«الهه‌ی هشت دست.»
حریفی سوفسطائی سرفه می کند.
می توانی بشماری
اعتراض می کنی: «اما هیجده دست دارد!»
برای کاهن چه فرق می کند!
او هنوز الهه‌ی هشت دست است.
بیرون می‌آئی و زیر نور آفتاب،
سیگاری روشن می کنی.
کودکان، پشت «سنگ پشت» بیست پا،
بازی می کنند.

آرون کولاتکار

جنون کشوری ست

جنون، کشوری‌ست،
نزدیک،
نزدیک،
که به سواحلش هرگز
فروغی برنتابیده است.
اما اگر، سوار برنومیدی
بدآنجا روی،
نگاهبانان فرمان می دهند
برهنه شوی.
نخست جامه را
بعد، گوشت را
و سرانجام ـ قطعاً ـ استخوانها را
باید کند.
و به هنگام گرسنگی
حتی، تکه‌های روحت را می جوند،
چرا که قانون آنجا ـ تنها ـ آزادی‌ست!
اما اگر به ساحل رسیدی،
اگر به آن ساحل پرفروغ رسیدی،
بازمگرد! خدای را، بازمگرد...

کاملا داس

برگزیده از کتاب:
Strager, Time, an anthology of Indian poetry in English, Dehli, India, 1977.



یگانگی اقیانوس

با این همه «مال تو» و «مال من»
با این همه امضاء کردن کاغذها.

من ذهنی دارم که اشیاء را درهم می‌ریزد
یگانه شان می‌سازد و دیگر بار
متولدشان می کند،
بهم برمی‌آمیزد،
عریانشان می کند،
تا تمامی روشنائی جهان
یگانگی اقیانوس را دارا باشد،
گشاده دست، همه عظمت،
شکن ـ شکن، رایحه‌ی جانبخش.

پابلونرودا ـ ترجمهٔ احمدرضا قایخلو



• شعرهائی
از شاعران ویتنام

از آن ماست!

• ترجمهٔ احمدرضا قایخلو

این آسمان آبی

این آسمان آبی، اینك
از آن ماست
و از آن ماست
این دشتهای عطرافشان
این رودبارها و گل و لای قهوه‌رنگشان
این میهن
از آن ماست
سرزمین انسانهایی که هرگز
به اطاعت گردن کج نمی کنند.
شباهنگام، زمین
زمزمه‌هایش را در خود نگاه می‌دارد.
و روزهای سالخورد را
برای انسانهای امروز
به طنین وامی‌دارد.

نگوین دینه‌ت‌هی

سرود

شراره‌ی آتشی، برای روز سرد یافتیم
قهقهه‌ی بی‌غشی، برای روز درد یافتیم
جنگل مستور را، ما به نور سرور تافتیم
قحط برانگیخت گرد، ما سرود نبرد یافتیم

دونگ هونگ های

به اسیر

با چشمهای خشك
ـ امّا ـ
با قلب چکیده‌ام از درد
برای تو می گریم
دیگر نمی‌توانم
تو را به نام بخوانم
دندانهایم را برهم می‌فشرم
....
فردا در آستانه‌ی جنگل
اگر صدای شلیك توپ را شنیدی
مائیم!
همدلان تو
که دشمن را درهم می کوبیم

هوانگ لوك

از شاعران گمنام:

تو و پیروزی

به شالیزارها هر فصل کآید
چکاوك نغمه‌اش را می‌سراید
برنج تازه‌روی نورسیده
برآرد سر که رنج از دل زداید
یکی کج بیل در کف، بام تا شام
همه در کشتزاران ست کارم
سربربار شالی شادی افزاست
تو را و فتح را چشم انتظارم

چشم در راه

خوشه‌ی خورشید تا آندم که رخشیدن تواند
چشم در راه تو خواهم بود
تا زمانی که ستاره نوربفشاند
چشم در راه تو خواهم بود
خشکسالی گربماند دیر
یا اگر باران
رودها را سیل گرداند
چشم در راه تو خواهم بود

این سرزمین

ما نه کمان پولادین داریم
و نه اسب آهنین!
«دلی» داریم
فقط
که می خواهد مانند انسان زندگی کند.
زیرا
این سرزمین، میهن ماست،
و هر ترکه ی خشك نیز
تا ابدیت، خواهد زیست.

برگزیده از کتاب Vietnamise Literature



● گفتگو با منوچهر امیرپور زبانشناس و مترجم آثار اندیشمندان معاصر اسلامی به زبان آلمانی

تفکّر شرق در غرب؛ ساختهٔ ذهن و قلم مستشرقین

مقدمه:

چند ماه قبل، در جریان برگزاری فستیوال هنر ایران در آلمان فرصتی دست داد تا گزارشگر ادبستان با آقای «منوچهر امیرپور» به گفتگو بنشیند. آقای امیرپور قریب پنجاه سال سن دارد و از حدود بیست سال پیش به عنوان مترجم در سفارت ایران در آلمان مشغول کار است برگردان بخشی از کتاب حکومت اسلامی حضرت امام (ره)، اثری از شهید بهشتی و ترجمهٔ بسیاری از آثار مرحوم دکتر شریعتی، علامه طباطبایی و... به زبان آلمانی، از جمله کارهایی است که امیرپور در حوزهٔ انتقال فرهنگ اسلامی مشرق زمین به غرب، انجام داده است. امیرپور یکی از پیش کسوتان ترجمهٔ آثار مذهبی و فرهنگی ایران معاصر به یکی از زبانهای زندهٔ دنیاست. کار تهیه و تدوین نشریهٔ Spektrum IRAN نیز که از سوی رایزنی فرهنگی ایران در آلمان منتشر می‌شود، به عهدهٔ اوست.

قلمرو ترجمهٔ آثار مکتوب ایران به زبانهای زندهٔ دنیا ـ برخلاف گذشته ـ در جهان امروز بسیار محدود است و مترجمین بیشتر به برگرداندن آثار بیگانه به زبان فارسی تمایل نشان می‌دهند. در واقع می‌توان ادعا کرد که رابطهٔ فرهنگی بین شرق و غرب تقریباً یکسویه شده است.

گفتگو با منوچهر امیرپور زمینه‌ساز آشنایی با کسانی است که در این راه مهم فرهنگی قدم گذارده‌اند.

□ آقای امیرپور! اگر اشتباه نکنم حوالی سالهای ۵۹ ـ ۶۰ بود که چند کتاب از مرحوم دکتر شریعتی که به زبان آلمانی ترجمه شده بود، در روزنامهٔ اطلاعات به دستمان رسید. نام شما به عنوان مترجم، روی جلد آنها نوشته شده بود. و این برای همهٔ ما جالب توجه و قابل تقدیر بود چون در آن زمان هنوز تشکیلاتی مانند سازمان تبلیغات اسلامی وجود نداشت تا عهده‌دار امر ترجمهٔ آثار و متون مذهبی به زبانهای بیگانه شود.

آیا ترجمهٔ بعضی از آثار دکتر شریعتی فکر خودتان بود و یا به پیشنهاد سفارت ایران در آلمان انجام شد و اصولاً چرا در بدو امر آثار شریعتی را برای ترجمه به زبان آلمانی برگزیدید؟

■ اقدام به این کار به توصیهٔ سفارت بود. ولی اگر خودم هم به این کار رغبت نداشتم، مسلما از ترجمهٔ این آثار پرهیز می کردم. اما چرا از دکتر شریعتی شروع کردم؟ چون فکر می کردم که حرفهای دکتر شریعتی به گوش آلمانیها و کلا اروپائیها آشناست. انتقادی که او از غرب می کرد تا حدی در غرب هم شناخته شده بود. در واقع شریعتی با نوشته اش نشان می‌دهد که غرب را می‌شناسد و چون تا آن زمان حرفهای یك ایرانی دربارهٔ غرب، در اروپا انعکاسی نیافته بود، دلم می‌خواست غربیها بفهمند ایرانیها هم دربارهٔ غرب حرفی برای گفتن دارند.

□ چه آثاری را به زبان آلمانی ترجمه کرده‌اید؟

■ اکثر ترجمه‌هایم به زبان آلمانی، از مرحوم دکتر شریعتی بوده است. «انسان در اسلام و مارکسیسم»، «فاطمه، فاطمه است»، «از کجا آغاز کنیم»، «چهار زندان انسان»، «تمدن و تجدد»، «حج» و «دموکراسی غرب» از جمله آثار شریعتی است که من به زبان آلمانی ترجمه کرده‌ام. البته پس از ترجمهٔ این آثار به فکرم رسید که بعضی از آثار علامهٔ طباطبائی را هم به آلمانی ترجمه کنم. چنانکه «قرآن در اسلام» از علامه طباطبایی را به آلمانی ترجمه کرده‌ام و کتاب «شیعه در اسلام» ایشان هم در دست ترجمه است. ضمناً کتابها و آثار دیگری هم ترجمه کرده ام که در کتابی به نام «Der Imam» چند فصلی از کتاب حکومت اسلامی امام خمینی ترجمه شده است و همچنین اثری از شهید دکتر بهشتی.

□ پس تمام آثاری که شما به زبان آلمانی ترجمه کرده‌اید، آثار مذهبی بوده است. ملاك انتخاب شما در ترجمهٔ این آثار چیست؟

■ علت این انتخاب برمی گردد به رشتهٔ تحصیلیم. من در دو رشتهٔ دانشگاهی تحصیل کرده‌ام. یکی زبانشناسی عملی و دیگری اسلام‌شناسی. منظور از زبانشناسی عملی، تدریس زبانهای خارجی و ترجمهٔ آنها است. معمولاً مترجم باید مطالبی را ترجمه کند که از موضوعش مطلع باشد. مطالبی را که خارج از محدودهٔ اطلاعات انسان است، قاعدتاً نباید ترجمه کرد. چون رشتهٔ تحصیلی من اسلام‌شناسی بود، این موضوع را برای ترجمه انتخاب کرده‌ام. همچنین پس از وقوع انقلاب اسلامی در ایران، نیاز مبرمی در غرب حس می‌شد. غربیها می‌خواستند با اسلام و انقلاب اسلامی آشنا شوند. به همین علت است که دست به ترجمه آثار مذهبی زده‌ام.

□ آقای امیرپور! دشواریهایی که در امر ترجمه به چشم می‌خورد، تا چه حد گریبانگیر ترجمهٔ آثار مذهبی است؟

■ البته یك مقدار از این مشکلات قابل تحمل است که قبلاً خدمتتان عرض کرده‌ام و برمی گردد به آشنایی با مطلبی که مترجم ترجمه می کند.

همه معلمین درس ترجمه از قبل به دانشجو می گویند چیزی را که درباره موضوع آن اطلاعی ندارید، ترجمه نکنید و یا اینکه علاوه برزبان باید چند فن دیگر هم بیاموزید. یکی از مشکلات بزرگ مترجمین ما این است که نمی‌دانند چیزی را که ترجمه می کنند چیست، مشکل دیگر دور بودن حوزه های فرهنگی دو زبان از یکدیگر است. در این صورت انتقال فرهنگها با دشواری روبرو می شود. مثلا شما به راحتی می توانید از زبان انگلیسی به زبان آلمانی ترجمه کنید، چون حوزه های فرهنگی این دو تقریبا یکسان است. حتی اصطلاحاتشان هم تقریباً شبیه به هم است.

ما مدعی هستیم که زبان ما جزو زبانهای هند و اروپایی است و شباهت زیادی به زبانهای اروپایی دارد، ولی فقط شباهت ساختار ساده‌ی زبان، کار ترجمه را آسان نمی‌کند. اما به علت نزدیکی

■ کسی که مترجم است باید با فرهنگ هر دو زبان مبدأ و مقصد آشنا باشد. یعنی دانستن زبان کافی نیست و به همین علت در مدارس عالی مترجمی در دانشگاههای آلمان، علاوه برآموزش زبان خارجی و فن ترجمه، رشته‌ای به نام آشنایی با فرهنگ و امور مربوط به کشور زبان مقصد هم تدریس می شود.

«حوزه های فرهنگی» به یکدیگر مثلاً می توان به راحتی از زبان عربی به فارسی یا بالعکس ترجمه کرد. با اینکه ریشه زبان عربی سامی است و ریشه زبان آلمانی و فارسی هند و اروپایی است. به علت دوری حوزه‌های فرهنگی این دو زبان ترجمه از فارسی به آلمانی و بالعکس، با دشواریهایی روبروست.

بنابراین کسی که مترجم است باید با فرهنگ هر دو زبان ـ مبدأ و مقصد ـ آشنا باشد. یعنی تنها دانستن زبان کافی نیست و به همین علت در مدارس عالی مترجمی در دانشگاههای آلمان علاوه بر آموزش زبان خارجی و فن ترجمه، رشته‌ای به نام «Landes Kunde» گذاشته‌اند. به معنی آشنایی با فرهنگ و امور مربوط به ان کشور.

بنابراین آشنایی با فرهنگ زبان بیگانه بسیار مهم است. البته مسائل زبانی هم مطرح است و آن آشنائی با ساختار زبان است. یعنی این که زبان مبداء و مقصد چه مختصاتی دارند و چگونه حرفهایشان را در محیط خاصی بیان می کنند. در واقع زبانشناسی تطبیقی بین دو زبان هم وجود دارد. در غیر این صورت مترجم فقط ساختار یك زبان را به زبان دیگر منتقل می کند که اصلاً چنین چیزی در زبان مادری معمول نیست. و به این ترتیب خواننده فارسی زبان، متنی را می خواند که به نظر فارسی می‌آید، ولی خیلی غریبه است.

□ در واقع روح «ترجمه» برمطلب ترجمه شده حاکم است؟

■ بله. یعنی مطلب تحت تاثیر زبان اول ـ زبان مبداء ـ نوشته شده است و به این ترتیب ساختار یك زبان به زبانی دیگر منتقل می‌شود.

□ و این مسأله یکی از آفات ترجمه است که ما در زبان فارسی سخت به آن مبتلا شده‌ایم...

■ درست است. به همین علت مترجم همیشه باید از خودش بپرسد که ما در این مورد خاص در زبان مقصد چه می گوییم؟ اشکال بزرگ معمولاً درمواردی پیدا می شود که علمی در سرزمینی بسیار رشد کرده باشد و انتقال این علم به سرزمین دیگر با دشواریهایی روبرو باشد. مثلاً فرض کنید ما بخواهیم کتابی را در حوزه تصوف اسلامی به زبان آلمانی ترجمه کنیم گواینکه در مغرب زمین هم تصوف (به معنای خودش) وجود دارد، ولی تصوف مغرب زمین با تصوفی که در اسلام وجود دارد متفاوت است. اگر ما بخواهیم این افکار را ترجمه کنیم دچار زحمت خواهیم شد. برای این که اصلا مغرب زمین خاستگاه این گونه افکار نیست. در نتیجه شما می بینید در انتقال علومی هم که برای ما بیگانه است، مترجم چقدر دچار اشکال می شود. برای اینکه چون خود فکر در آنجا پیدا نشده و برایش کلمه‌ای و اصطلاحی وجود ندارد. اما زبان به اصطلاح روزنامه‌ای را به راحتی می‌توان ترجمه کرد. ترجمه علمی که خاص فرهنگ یك کشور است، بسیار دشوار است. حافظ را نمی توان به آسانی ترجمه کرد [اصلا نمی‌توان ترجمه‌اش کرد.] فکر عرفاني که در ایران پیدا شده، خاص ایران است. در غرب آنها چنین «فکره»ی ندارند.

□ البته «ژورنالیسم» محصول تفکر قرون اخیر غرب است. از محصولات وارداتی غرب به کشور ماست. حتی زبان روزنامه‌ای ما هم از زبان فارسی دور شده است و ردر واقع نثر روزنامه نگاری و نگارش به اصطلاح ژورنالیستی در ایران تحت تاثیر گونه‌ای از ترجمه تحت اللفظی است. شاید اگر در امر ترجمه متون ژورنالیستی دشواری خاصی به چشم نمی خورد. به این علت باشد سوای این که مترجم غالباً در ترجمه مطالب روزنامه‌ای مجاز است نقل به مفهوم کند و اسیر سبك ادبی و امانتداری کامل نباشد.

■ مسلماً. ببینید! ما اگر بخواهیم متون اسلامی را به زبان ترکی ترجمه کنیم، مشکلی وجود ندارد چون من خودم گاهی اوقات از عربی به ترکی ترجمه می کنم، این را عملا حس کرده‌ام، ولی انتقال تفکر اسلامی از زبان فارسی به زبان آلمانی دشوار است. وقتی می خواهیم فکر اسلامی را از زبان فارسی به زبان آلمانی منتقل کنیم، چون این فکر اصلاً در آلمان نبوده تا بتوان مترادفی برای آن جست کار به دشواری می کشد. البته این مساله را هم نباید زیاد بزرگ کرد.

□ جناب امیرپور! چه قرابتهایی بین زبان فارسی و زبان آلمانی وجود دارد؟

■ در زبانشناسی وقتی که زبانهای دنیا را به چندین گروه تقسیم می کنند. زبان فارسی هم جزو زبانهای هند و اروپایی قلمداد می شود. البته زبان هند و اروپایی هم دارای تقسیمات بیشماری است. از جمله آنها زبانهای ژرمنی، زبانهای رومیایی و زبانهای اسلاوی است ـ که یك شاخه دورش می‌رسد به زبانهای هند و ایرانی. تازه، خود زبان ایرانی هم تقسیم می شود به چندین زبان از جمله آنها زبان فارسی، پشتو، کردی، گیلکی است و با وجود آنکه فارسی جزو زبانهای هندو اروپایی است، جزو شاخه های دور آن است.

بنابراین شما می توانید شباهتی بین کلمات اولیه انسانی مانند پدر و مادر و دختر در زبان فارسی و دیگر زبانها پیدا کنید. اما به محض اینکه به قسمت بالای درخت زبان می‌رسیم، نزدیکی زبان فقط می‌تواند از لحاظ دستوری باشد. البته فارسی جزو آن زبانهایی است که در طول تاریخ، تحول و تکامل زیادی پیدا کرده و زبانهایی که خیلی قدیمی اند در نتیجه تحولی که پیدا می کنند، بسیاری از اشکال صرفی شان از بین می‌رود و ساده می شوند. مانند فارسی که از زبان آلمانی بسیار ساده‌تر شده و حتی زبان انگلیسی که ساده‌تر از زبان آلمانی است. چون اشکال صرفی فارسی باستان و فارسی میانه که همان پهلوی باشد خیلی بیشتر از این بوده که الان در فارسی خودمان می‌بینیم، ولی باز هم شباهتهایی از لحاظ اشکال صرفی در دو زبان وجود دارد. مثلا ما مانند یك عرب زبان در یادگیری زبان آلمانی دچار اشکال نمی‌شویم. و یا وقتی که می‌خواهیم زبانهای هند و اروپایی یادبگیریم. مثلاً مفهوم زمان در زبان برای ما آشکار است. به علت این که زبان ما هم زمان دارد. در صورتی که در زبان عربی اگر زمان تمام شده باشد به آن می گویند، ماضی. و اگر عملی تمام نشده باشد به آن می گویند مضارع یا مستقبل. یعنی تلقی که آنها از زمان فعل دارند، تلقی کاملا متفاوتی است از زبانهای هند و اروپایی. در نتیجه ما خیلی زودتر از یك عبری یا عربی زبان می‌توانیم دستور زبان آلمانی را یاد بگیریم. ولی این مشکلات نمی‌تواند مانع جدی قلمداد شود.

یعنی حتی اگر دو زبان از نظر ساختاری هم متفاوت

■ گاهی توانمندی یك زبان راه اشتباهی را به روی مردم باز می‌کند و این راهی بود که زمانی حتی آلمانها هم رفته بودند. آنها تصور می‌کردند که باید به آلمانی سره بنویسند و بخوانند و در نتیجه تعدادی از اصطلاحات یونانی و لاتین را کنار گذاشتند و به جای آن کلمات آلمانی ساختند. اما به بن‌بست رسیدند.

باشند. ولی فرهنگهایشان به هم نزدیك باشد مطالب آن دو زبان بهتر و سریعتر قابل انتقال به یکدیگرند تا دو زبان که ساختارشان به هم نزدیك، ولی فرهنگهایشان از هم دور است. بنابراین مشکلات اولیه شامل یادگیری زبان می‌شود.

□ معمولاً هر زبان به ویژگی‌های مشخصی موصوف است. زبان آلمانی را موصوف به چه صفاتی می‌توان دانست؟

■ در تقسیم بندی زبانها، البته صرف نظر از این تقسیم بندی که می‌گویند، زبانها به چه خانواده‌ای تعلق دارند، تقسیم بندیهای دیگری نیز وجود دارد. از لحاظ فرم، زبان آلمانی جزو زبانهای ترکیبی و پیوندی است. یعنی زبان آلمانی توانایی ترکیب کلمات و پیوند دادن پسوندها و پیشوندها را به یکدیگر دارد. این خاصیت را در واقع زبان فارسی هم داشته ولی دارد آن را از دست می‌دهد.

□ در واقع این ویژگی شاخص توانمندی یك زبان است؟ چون این ویژگی است که موجب می‌شود اهل زبان برای بیان افکار جدید بتوانند واژه‌های جدید بسازند.

■ به عقیده من ما در زبان فارسی یك کار نادرست می‌کنیم و آن اینکه صحبت از سماعی و قیاسی می‌کنیم و می‌گوئیم چیزی که سماعی نیست، ما هم نمی‌توانیم آن را قیاساً درست کنیم. در نتیجه نمی‌توانیم کلمات جدیدی بسازیم و قالبهای درستی برای افکاری که داریم پیدا کنیم. اما آلمانیها این حرفها را کنار گذاشته‌اند و می‌گویند زبان ما Produktiv است. یعنی سازنده است. آلمانیها از تمام پسوندها و پیشوندها برای ساختن ترکیبات جدید استفاده می‌کنند و قالبهای جدیدی برای افکار جدید می‌سازند. آنها به این نتیجه رسیده‌اند که زبان آلمانی بعد از زبان یونانی یکی از مهمترین زبانهایی است که برای بیان افکار فلسفی آمادگی دارد. چون کسانی که فیلسوفند، قاعدتاً افکاری دارند که برای بیان آنها به قالبهای جدید بیشتری نیازمندند و آن زبانی موفق است که سازنده است و بتواند ترکیبات جدیدی برای بیان افکار جدید به کار برد.

و متاسفانه به علت سماعی نبودن بعضی از ترکیبات در زبان فارسی از به کار بردن آنها پرهیز می‌شود

□ ولی ادبای قدیم ما هم با این اصل مخالفت می‌کردند.

■ بله مخالفت می‌کردند. البته قدری از مشکل کار بر می‌گردد به گرایش زبان. گرایش ما برای هرچه ساده‌تر کردن زبان است و این گرایش است که ما را به این نحوه تفکر سوق می‌دهد. اما گرایش زبان آلمانی به ترکیب واژگان است. حتی مردم آلمان هم یك ساختهای آنی و لحظه‌ای در محاوره به کار می‌برند، که به این ترکیب اصطلاحاً می‌گویند: Augenblick - Komposita یك دفعه می‌بینید یك آلمانی در همان لحظه‌ای که صحبت می‌کند، ترکیب جدیدی به کار می‌برد و کلمه جدیدی می‌سازد، بی آنکه کسی به او ایراد بگیرد و بگوید که همچون ساختی را من نمی‌شناسم به همین علت گاهی افراد مثل هیدگر پیدا می‌شوند که حداکثر

■ تصویری که از شرقیها در ذهن مردم مغرب زمین نقش بسته است، بیشتر ساخته و پرداخته ذهن و قلم مستشرقین است.

استفاده را از توانایی زبان آلمانی می‌کنند.

و دائما برای افکار زیادی که دارند کلمه می‌سازند. به همین علت زبان آلمانی بیش از دیگر زبانها قادر است به بیان افکار فلسفی بپردازد.

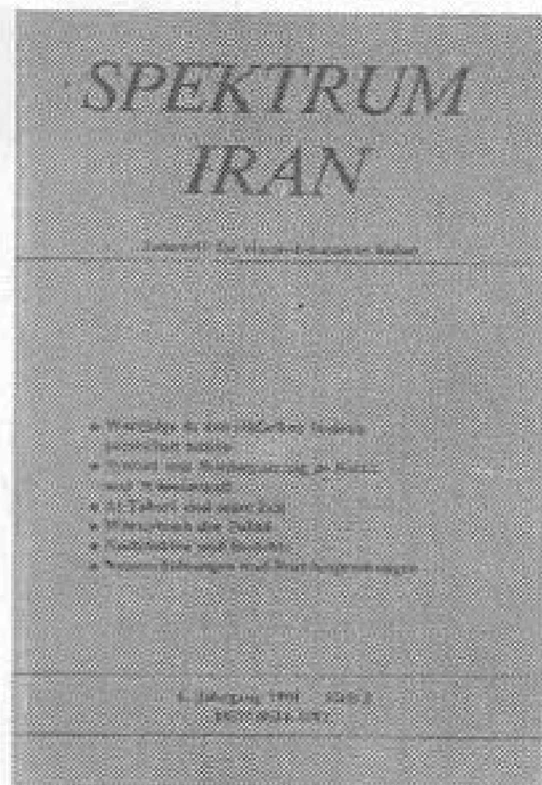
مثلا گاهی ما در پیدا کردن کلمات یا ساختن آنها دچار اشکال می‌شویم. البته صرف نظر از اینکه ما از تواناییهای زبان خودمان استفاده نمی‌کنیم، آن فکر هم در فرهنگ ما پیدا نشده است. مثلا ما برای بیان افکار خودمان از قدرت زیادی در ساختن ترکیبات جدید برخوردار بوده‌ایم به طوری که این افکار را به زحمت می‌توان به دیگر زبانها منتقل کرد. در واقع آنجایی که فکر از خودما بوده، وسیله بیانش را هم پیدا کردیم، ابزار بیانش را هم یافتیم. فقط جایی پایمان می‌لنگید که فکر از ما نبوده است و در ساختن کلمه یا ترکیب جدید برای آن در می‌مانیم. مثلا در دنیای فنی امروز مثلاً اگر اختراع جدیدی در امریکا صورت بگیرد در آن واحد در آلمان، فرانسه و یا انگلستان هم روی آن کار می‌کنند و به همین علت اصطلاح جدیدی برای آن می‌سازند. ولی وقتی که ما خودمان این کار را نکرده‌ایم، قاعدتاً برایش حرفی هم نداریم بزنیم این هم یکی از گرفتاریهای ماست.

□ پس می‌توان به این نتیجه رسید که در واقع ما از توانمندیهای زبان فارسی استفاده نکرده‌ایم. آقای امیرپورا سوال بعدی من هم در ارتباط با همین سوال است. (این نکته را گفتم تا متهم به پرسش بی‌ربط نشده باشم). شما غیر از زبان فارسی که زبان مادریتان هست و زبان آلمانی که بدان اشراف و آگاهی کامل دارید با چه زبانهای دیگری آشنا هستید؟

■ من با زبان انگلیسی در حد ترجمه آشنایی دارم و قادر به تکلم به این زبان هم هستم و چون رشته تحصیلی من در دانشگاه اسلام شناسی هم بوده است، زبان عربی و ترکی استانبولی هم فرا گرفته‌ام. زیرا یکی از مقدمات تحصیل اسلامشناسی در آلمان، خواندن سه زبان است: فارسی، عربی و ترکی استانبولی.

□ کدامیك از این زبانها که به اصطلاح در حیطه آن وارد شده اید و با آنها آشنا هستید به توانمندی مورد نظر زبان آلمانی نزدیکتر است؟

■ آشنایی با «فرهنگ» زبان بیگانه برای یك مترجم بسیار مهم است. در غیر این صورت مترجم فقط ساختار یك زبان را به زبان دیگر منتقل می کند و به این ترتیب خوانندهٔ فارسی زبان متنی را می خواند که به نظر فارسی می آید ولی غریبه است.



■ از جمله این زبانها، زبان ترکی استانبولی است که جزو زبانهای پیوندی است...

□ انشاءالله که قضاوت ناسیونالیستی نمی فرمائید؟

■ نه،نه!واقعاً می گویم اتفاقاً من با این کار افراطی ترکها که از توانمندی زبانشان سوءاستفاده می کنند، کاملا مخالفم. چون آنها دارند یك استفاده عجیب و غریبی از این قدرت زبانیشان می کنند که نتیجتاً آنها را از سایر ملتهای مسلمان دور می کند. چون زبانشان این امکان را به آنها می دهد که کلمات جدیدی بسازند.

مثلا تمام کلماتی که در زبان ترکی وجود دارد ـ به اصطلاح کلمات پدر و مادردار ـ را کنار می گذارند و به جای آن کلمات ترکی می سازند و به مردم می گویند پس از این، این کلمات جدید را به کار ببرید. مثلا کلمه شناخته شده «سنت» را که هر ترکی در هر جای دنیا باشد، می شناسد، گذاشته‌اند کنار و می گویند گلنگ. و این باعث شده که هیچ ترکی بجز در ترکیه آن هم شاید در چند جای محدود این واژه را نشناسد. نتیجتاً پیوندهای اصیلی که با مردم دیگر وجود دارد، بدین ترتیب از بین می‌رود. گاهی توانمندی یك زبان راه کجی را به روی مردم باز می کند و این راهی بود که یك موقع حتی آلمانها هم رفته بودند.

آلمانها تصور می کردند که باید به آلمانی سره بنویسند و بخوانند نتیجتاًتعدادی از اصطلاحات یونانی و لاتین را کنار گذاشتند و به جای آن کلمات آلمانی ساختند. اما به بن بست رسیدند و دوباره برگشتند...

□ در فارسی هم همینطور بوده. طرفداران فارسی سره واژه هایی نامانوس و حتی می شود گفت زشت را به جای واژه‌های معمول و جا افتاده به کار بردند و مدتها تب سره نویسی بعضی از علما را گرفته بود...

■ اینها در نتیجه عدم اطلاع از علم زبانشناسی است آنها نمی‌دانند که زبان را نمی‌توان پشت میز ساخت. اصلاً زبان چیزی است که در جتماع به وجود می‌آید. زبان شناسی این نیست که بنشینند و لغت بسازند. آنها فقط کارشان این است که لغتهایی را که مردم در حین عمل ساخته‌اند بپذیرند و تائید بکنند. کار آنها لغت سازی نیست. این اشتباه را گاهی ما در گذشته خودمان هم می کردیم و حتی افرادی عمداً این کار را می کردند، می نشستند پشت میز و به خیال خودشان زبان می ساختند. ترکها بیشتر از همه این کار را انجام داده‌اند. این قبیل افراد به مسالهٔ طبیعی بودن زبان توجه نمی کنند وقتی کلمه واحدی را می سازند تصور نمی کنند که این کلمات، ترکیبهای اصطلاحی خاصی دارند و اگر کلمه‌ای را از یك اصطلاح و یا ضرب المثل بردارید، آن اصطلاح بی معنی و حتی خنده دار می شود و اصلا هیچ اثری هم از آن باقی نمی ماند.

□ قاعدهٔ همنشینی شامل آن نمی شود.

■ درست است .بنابر این این، یك کار تصنعی است. زبان را نمی شود پشت میز ساخت.

□ فکر می کنم باید کمی از این فضا خارج شویم و به فضای قبلی صحبت برگردیم. به نظر شما کدامیك از حوزه‌های علوم انسانی ترجمه ناپذیرند؟ حداقل در محدوده همین دو زبان فارسی و آلمانی.

■ در ترجمه ها علاوه برساختار دو زبان، باید به فرهنگ خاص آن دو نیز توجه کرد

■ آن حوزه هایی ترجمه ناپذیرند که دریك فرهنگی دربارهٔ آنها هیچ فکری نشده باشد. فرض کنید که شما با یك علم تازه‌ای روبرو می شوید و می بینید که در کشورتان اصلا حرفی از آن علم زده نشده است در نتیجه ترجمه مفاهیم آن علم دشوار می گردد. چون قبلا باید اهل تفکر راجع به آن صحبتی کرده باشند، کلماتی گفته باشند و ابزاری برای ترجمه به دست داده باشند، تا مترجم بتواند ترجمه کند و چرا راه دور برویم. همین یافته‌های جدید در فلسفه غرب که ما در ترجمهٔ آن دچار زحمت می شویم، به این علت است که فیلسوفان ما دربارهٔ آن کمتر حرف زده‌اند.

□ آقای امیر پور! مدتهاست که رایزنی فرهنگی ایران در آلمان کار پر ارزش و دقیقی را شروع کرده است و آن انتشار مجله Spektrum IRAN است. گرچه قطعاً خوانندگان فارسی زبان ما با این مجله آشنایی ندارند اما از آنجایی که باید با فعالیتهایی که برای آشنایی با فرهنگ ما و با مذهب ما در خارج از کشور صورت می گیرد آشنا شویم، لطفاً بگویید فکر انتشار چنین مجله ای چه زمانی مطرح شد و توالی نشر زمانی آن چگونه است؟

■ من خودم شخصاً از دوران تحصیل در این فکر بودم که باید ذهن غربیها را نسبت به شرق عوض کرد. چون تصویری که از شرقیها در ذهن مردم مغرب زمین نقش بسته است، بیشتر ساخته و پرداختهٔ ذهن و قلم مستشرقین است. و وقتی یك ایرانی این تصویر را مشاهده می کند، احساس می کند واقعیت این نیست. به عبارت دیگر آنچه که راجع به ما در غرب گفته شده است نظر غربیها بوده و ما خودمان کمتر قلم به دست گرفته ایم و راجع به خودمان و زبانمان چیزی گفته ایم. ادوارد سعید درباره شرق شناسان می گوید تصورات شرق شناسان درباره ما به صورت یك ایدئولوژی درآمده است و ما خودمان را در آن می بینیم. بعد به این فکر افتادیم که ببینیم ما چگونه درباره خودمان فکر می کنیم. ما خودمان را چگونه می بینیم. من نمی‌خواهم بگویم حرفهایی که غربیها درباره ما گفته اند، یا اینکه خاورشناسها درباره ما نوشته اند،

■ اگر دو زبان حتی از نظر ساختاری هم متفاوت باشند، اما فرهنگهایشان به هم نزدیک باشد، مطالب آن دو زبان به یکدیگر بهتر و سریعتر قابل انتقال است.



همه‌اش غلط است. منتهی این حرفها نشأت گرفته از یك دیدگاه خاصی است. یعنی ما هنوز امکان این را نداشتیم که خودمان را از درون ببینیم به همین علت بود که به فکر انتشار مجله Spektrum IRAN افتادیم. اول می‌خواستیم مطالبی را در این خصوص به زبان

آلمانی بنویسیم بعد فکر کردیم اگر نوشته‌های دانشمندان ایرانی و دانشمندان مسلمانی را که درباره ما چیزی نوشته‌اند به زبان آلمانی ترجمه کنیم، مطالب از اصالت بیشتری برخوردار می‌شود. در تکمیل تصویری که شرق شناسان از ما ارائه داده‌اند، ما هم یك چیزی دربارهٔ خودمان گفته باشیم. یعنی اینطور نباشد که غربیها شرق (و ایران) را فقط از دیدگاه غرب ببینند. آنها باید بدانند که ما درباره خودمان چه می‌گوییم و بدین ترتیب پلی ایجاد کنیم بین غرب و شرق و بسیاری از تبلیغات سوء را از بین ببریم. معمولاً یك تصویری ذهنی از دشمن وجود دارد که آدم در ذهن خودش ایجاد می‌کند و دائم هم با آن می‌جنگد. یك خصمی در ذهن وجود دارد که ممکن است اصلاً در خارج وجود نداشته باشد و یکی از کارهایی که ما می‌توانیم با انتشار چنین مجلاتی انجام دهیم، اصلاح این تصویر ذهنی است و این فقط وقتی عملی است که ما بتوانیم حرفمان را به زبان اینها گفته باشیم. زبان هنوز هم سدی است بین ما و غرب. علی‌رغم اینکه سالهای سال ما به مغرب زمین می‌آئیم و زبانهای

غربی را یاد می‌گیریم، ولی هنوز به جایی نرسیده‌ایم که به راحتی بتوانیم به زبانهای خارجی مطلب بخوانیم یا کاری کنیم که اینها به زبان ما مطلب بخوانند و بدانند که ما چه می‌خواهیم بگوییم. فرض کنید مثلاً کسی مثل روژه گارودی می‌آید و قرآن را ترجمه می‌کند. ترجمه گارودی ترجمهٔ بسیار خوبی هم است. ولی

بعد مدعی می‌شود که من اولین کسی هستم که قرآن را به قرآن ترجمه کرده‌ام. قرآن را به قرآن تفسیر کرده‌ام و این حرف را در سال ۱۹۶۰ می‌زند. در صورتی که این کار نه تنها در اسلام سنت دارد، بلکه سالهای سال قبل از او علامه طباطبائی در این زمینه کار کرده است و خودش صریحاً می‌گوید که من قرآن را به قرآن تفسیر می‌کنم. قرآن را به قرآن ترجمه می‌کنم. به نظر من وظیفه ما این است که این ذخایر معنوی سرزمینمان را به غربیها بشناسانیم. به همین علت یکی از کارهایی که من کردم این بود که «قرآن در اسلام» علامه طباطبایی را ترجمه کردم. که علامه در این کتاب روش تفسیرش را می‌گوید. ما حرفهایی را که علامه در کتاب المیزانش زده ترجمه کرده‌ایم. یعنی به جای اینکه بیاییم و دربارهٔ خودمان تبلیغ کنیم که ما چه آدمهای خوبی هستیم وچه توانائیهایی داریم، به معرفی علمای ایرانی بپردازیم. دانشمندان این مملکت را به زبان خودشان درباره آن علمی که تحقیق کرده‌اند معرفی کنیم، ومثل همیشه به جای آنکه به گذشته برگردیم و دم از افتخاراتمان بزنیم، بگوییم که برای آینده چه نقشه‌ای داریم، در حال حاضر در ایران افرادی هستند که بسیار خوب تحقیق و پژوهش می‌کنند. به طوری که علمای غربی از تحقیقات این دانشمندان می‌توانند کمال استفاده را ببرند خوب چه کسی باید محققین خوب ما را به غربیها بشناساند. مثلا ما در شین ایران زبانشناسهایی داریم که تحقیقات بسیار پرباری کرده‌اند ومقالاتشان واقعاً در سطح جهانی پذیرفته است. بسیاری از خاورشناسها و ایران شناسها این مقالات را نمی‌شناسند و ما این مقالات را در این مجله چاپ می‌کنیم، آثار ومنابع ایرانی به زبان آلمانی بسیار کم ترجمه شده است. ترجمه به زبان انگلیسی بسیار زیاد است. در صورتی که آلمانی یکی از زبانهای زنده اروپاست که خیلی‌ها به این زبان مطلب می‌خوانند.

□ در واقع منبع شما در ترجمه آثار قدیمی است؟

■ مطالب تحقیقی لازم نیست که حتما قدیمی باشند. ما هیچ فرقی بین قدیم وجدید نمی‌گذاریم. مثلا مقالات بسیار زیادی از آقای پورجوادی در این مجله ترجمه شده است که از محققین امروز ماست. گاهی هم اتفاق افتاده که نوشته‌ای از ملاصدرا ترجمه ومنتشر کرده‌ایم. حتی اگر مقالاتی از دانشمندان آلمانی بیابیم که راجع به فرهنگ ما نوشته باشند چاپ می‌کنیم.

□ مثل مقالات خانم آن ماری میشل.

■ بله خانم میشل جزو آن دسته از غربیانی است که به نظر من اسلام را خوب شناخته و حرفهایی که دربارهٔ اسلام می‌زند از اساس و پایه برخوردار است وتاکنون ازاوچندین مقاله منتشر کرده‌ایم. آقای فانتس دربارهٔ خدمت ایران به فرهنگ اسلامی مقاله‌ای نوشته بود که آن را هم در این نشریه منتشر کرده‌ایم برای اینکه ما معتقدیم حق ما و حق ایران خیلی ضایع شده است. چون در هر کنگره‌ای که راجع به فرهنگ اسلام حرف می‌زنند یك عده سعی می‌کنند، تمام مشاهیر ما را به نام عرب به دنیا معرفی بکنند، و حتی حاضر نیستند بگویند که این محققین اسلامی بوده‌اند وبه زبان علمی آن زمان یعنی عربی چیزمی نوشتند غافل ازاینکه غزالی وابن سینا هم کتابهایی به زبان فارسی نوشته‌اند ومی خواهند که این افراد را به مردم دنیا، عرب نشان بدهند. البته ما گذشته نگری نمی‌کنیم ومعتقدیم که نباید فقط وصرفاً نشست و به گذشته افتخار کرد و آینده را فراموش کرد. البته اگر کسی گذشته‌اش را نشناسد، نمی‌تواند آینده‌اش را هم پیدا کند.

این مجلّه الان چهار سال است که منتشر می‌شود. البته همه ضمن اینکه کار مارا تحسین می‌کردند ومی گفتند که گرچه چنین کاری را در حال حاضر هیچ سفارتخانه‌ای انجام نمی‌دهد، ولی معتقد بودند که ما ازاین چیزها درگذشته در همه جا دیده‌ایم ولی خوش درخشیده، دولت مستعجل بوده‌اند. شما هم احتمالا پس ازگذشت چند صباحی در مجله را می‌بندید. اما تمام سعی ما بر این است که نگذاریم این مجله تعطیل شود و کارمان را ادامه می‌دهیم.

□ اگر آقای امیرپور، صحبت خاصی دارید، مشتاق شنیدنش هستیم.

■ حرف آخر من با محققین ایرانی است. اگر کسی علاقمند است که نوشته‌اش در اروپا شناخته شود می‌تواند این نوشته را به زبان فارسی بنویسد و به آدرس سفارت ایران در آلمان ویا رایزنی فرهنگی ایران در آلمان بفرستد. ما مقالات را به نوبت ترجمه و در مجله چاپ خواهیم کرد. البته به شرط آن که مقالات از نظر کیفی با معیارهای ما مطابقت داشته باشند.

□ از سخنان شما فیض بردیم. با تشکر از اینکه وقتتان را در اختیار ادبستان گذاشتید.

مصاحبه کننده: ماریا ناصر



«میمیک» درنمایش

● میرکمال میرنصیری

نمایش به عنوان یکی از هنرهای هفتگانه از عناصر مختلفی برخوردار است که یکی از آنها «بازیگری» است.

بازیگر یا ایفاکنندهٔ نقش که در اصل بار «مشهود» کردن نمایشنامهٔ «مکتوب» را به دوش می کشد، برای انجام دادن کار خویش ابزارهایی را به کار می گیرد که یکی از مهمترین آنها «میمیک» است.

«میمیک» را چنین می توان تعریف کرد: «استفاده از حالات لب و چهره برای القای حالات مختلف.»

انسانها با قیافه‌هایی مختلف آفریده شده‌اند. لیکن همه آنان در داشتن اجزای قیافه باهم مشترکند: چشم، ابرو، بینی، لب، چانه، گونه و... اجزای مشترک سیمای افراد مختلف است. این اجزا بنابر نوع رنگ، حالت، فاصله و غیره قیافه ظاهری هر انسانی را تعیین می کنند. اما از همه اینها گذشته باید در نظر داشت که قیافه‌ها هرچند متفاوتند، ولی در انعکاس حالات روحی ـ روانی به کیفیاتی مشابه متوسل می شوند.

با نگاه کردن به قیافهٔ افراد، می توان به حالاتی متعلق به درون آنها پی برد. کسی که عصبانی است، کسی که خوشحال است، کسی که در فکر است، درد می کشد، تعجب می کند، متحیر است، می ترسد، نقشه می کشد و... این درونیات، همه و همه خود را به راحتی به وسیلهٔ حالات اجزای سیمای شخص بروز می دهند، مگر در مواقعی که شخص به عمد قصد پنهان کردن چیزی را داشته باشد.

اجازه دهید به آزمایشی ساده متوسل شویم.

سه قطعه عکس به ترتیب زیر تهیه کنید:

عکس نخست، کارت پستالی زیبا از منظره‌ای سرسبز و خرم.

عکس دوم، تصویری از لاشهٔ دریده شدهٔ یک حیوان.

عکس سوم، خطوطی پیچ در پیچ و درهم رفته و بی‌معنی.

عکسها را برگردانید و سپس آنها را جابه‌جا کنید. آنگاه هر سه را به دوستتان بدهید تا به آن تصاویر نگاه کند. اگر شما با دقت تمام فقط به چهرهٔ دوستتان نگاه کنید، در هر بار (به احتمال قوی) خواهید توانست عکس جلو روی او را حدس بزنید.

آنجا که قیافهٔ دوستتان با دیدن عکس شادتر شود و به قولی ماهیچه‌های صورتش از انقباض بدر آیند شما حدس خواهید زد که عکس مورد بحث همان تصویر سرسبز و خرم کارت پستالی است و...

بارها پیش آمده است که وقتی بچه‌ای در حضور میهمانان به امری ناشایست اقدام کرده است، پدر با چشمانی دریده و بدون ادای کلمه‌ای، او را برحذر داشته است.

بارها برایمان پیش آمده است که وقتی از داخل اتوبوس، دوستمان را در خیابان دیده‌ایم با تبسمی کوچک به او فهمانده‌ایم که: «از دیدنت خوشحالم.»

به طور معمول، زمانی که از دیدن کسی خشنود نشویم و نتوانیم به نحوی علنی آن را اعلام کنیم، با درهم کشیدن قیافه، انزجار خود را آشکار می کنیم.

وقتی در مجلسی حضور داریم و دوستمان با ایما و اشاره دربارهٔ موضوعی که ما از آن بیخبریم از ما سئوال می کند، با درهم کشیدن لبها و بالاگرفتن ابرو به وی می‌رسانیم که: «بی اطلاعم».

مثالها به قدری متعددند که گویی پایان نمی‌یابند. کوتاه سخن آن که در واقع «میمیک» خود زبانی مستقل است و ما دانسته یا ندانسته به طور مداوم و روزمرّه از آن بهره می جوییم.

همان‌طور که آهسته راه رفتن، نشان از ناتوانی دارد و همان‌طور که صدای لرزان و ضعیف نیز حال ناتوانی را منتقل می کند، هنرپیشه نیز با حالت چهره می تواند مثلا ناتوانی خود را به بیننده منتقل کند.

با دانستن این مطالب و پی بردن به این که «میمیک» جزء لاینفک زندگی روزمره ماست این تصور پیش می آید که نقش «میمیک» درنمایش، امری پیش پا افتاده و سهل است. حال آنکه نه تنها پیش پا افتاده نیست، بلکه به تمرین زیاد و کنترل فراوان نیاز دارد، درست مانند بیان و حرکت.

بیان و حرکت نیز در زندگی ما عادی هستند، لیکن هنگام به روی صحنه رفتن با مشکلاتی روبه‌رو می شوند و در یک کلام، نیاز به مهارت دارند.

در آغاز پیدایش نمایش در یونان باستان نیاز به میمیک به قدری محسوس بود که به علت دوری تماشاچیان از بازیگران، برای مشخص شدن حالت چهرهٔ هنرپیشه‌ها، از ماسکهای بزرگ استفاده می کردند.

این ماسکها که مربوط به چهار قرن پیش از میلاد مسیح(ع) هستند، از جنس الیاف سبک بودند و هم‌اکنون جز آثار نقاشی روی ظروف، هیچ نشان دیگری از آنها [ماسکها] در دست نیست و همگی در اثر تجزیهٔ طبیعی از بین رفته‌اند.

آنچه از نقش‌های برجای مانده در مورد ماسکها به دست می آید، این است که این ماسکها براساس روحیهٔ کلی نقش به شکلهای مختلفی مثل عصبانی، خوشحال، خشن، مهربان و... ساخته می‌شدند.

در واقع، این نخستین گام بشر در راه دخیل کردن «میمیک» در نمایش بوده است.

هم اینک یکی از ضعفهای عمدهٔ بازیگران ـ به ویژه بازیگران نوپا ـ فراموش کردن این زبان مهّم روی صحنه است.

قیافه‌های خشک، بیروح، بیحرکت و مرده به هیچ‌وجه نمی‌توانند منتقل کنندهٔ حالات درونی شخصیتهای روی صحنه باشند. نمایش، به «میمیک» نیاز دارد و «میمیک» نیازمند چهره‌هایی پویا و انعطاف‌پذیر است.

برای پرورش قدرت «میمیک»، در نمایش دو کار انجام می‌دهند:

نخستین کار که غیرفیزیکی و در واقع نظری است، این است که در همه جا، به قیافه‌ها و انعکاس حالات دقت کنیم و از همه مهمتر در مقابل آینه تمرین کنیم. کار دوم که فیزیکی است مربوط به نرم نگاهداشتن اعضای چهره است. می توان در هر بار نرمش با کف دست، پوست صورت و نیز بینی و چانه و لبها و گونه‌ها را مالش داد.

مالش دادن، دقت کردن و تمرین کردن، راه دستیابی به میمیک درست و قابل قبول است. «میمیک» در نمایش، همتراز با بیان و حرکت مطرح است و به عنوان زبانی بصری دارای جایگاه ویژه‌ای است. «میمیک» به عنوان یک سلاح بیانی برای هنرپیشه، الزامی است و محروم بودن از آن در عمل به معنای از دست دادن یکی از عمده‌ترین ابزارهای بازیگری است.

● یادداشتی برآثار نقاشان معاصر در نگارخانهٔ سپهری

حضور نقاشان در آثار خود

● مرضیه پروهان

نگارخانهٔ سپهری از ۲۸ آبان تا ۴ آذرماه امسال، مجموعه‌ای از آثار نقاشان معاصر (یعقوب امدادیان، سید جمال‌الدین خرمی‌نژاد، فضل‌الله جرجانی، ولی‌الله جرجانی، پرویز کلانتری، حسین محجوبی، مسعود نهاوندی، مهدی سدیقی و قربانعلی اجلی) را به نمایش گذاشت.

در این مجموعه، هریك از نقاشان زبان ویژه خود را دارند و هر كدام به شیوه‌ای خاص با مخاطبان خود ارتباط برقرار می‌کنند. زبان دیداری هر کدام از آنها بنا به ضرورتهایی پدید آمده است و بدین ترتیب، هر یك جایگاه مستقل خود را دارند.

در این مجموعه، آثار نقاشانی را می‌بینیم که سالهاست اندیشه و احساس خود را به زبان نقاشی بیان می‌کنند و در هر کلامشان، تصویری پنهان و رمزی نهفته است. آنها در جستجوی فردیت خود گام به دنیای ناخود آگاه می‌گذارند. هر یك از نقاشان یاد شده، با سه تابلو از آثار خود در این نمایشگاه شرکت کرده‌اند.

□یعقوب امدادیان

تابلوهای او، روایتگر ساده و صمیمی لحظه‌های خاصی از زندگی، دلتنگی‌ها و دورافتادگی روستا است. میان کوهها و روستایی که گویی تك افتاده و تنهاست، رابطهٔ تصویری عمیقی برقرار است. در دور دست، آسمان صاف است و خانه‌های غریب به گونه‌یی نا منتظر در آخرین پرتوهای آفتاب غروب می‌درخشند.

طرح کلی تابلو زمین است و آسمان که در بی‌نهایت به افقی محو می‌رسد. آسمان و زمین، با موج و تنفس، با حال و هوا، با تیرگی و درخشش و گستردگی خود. گرداگرد چند خانه روستایی به تنهایی و تك افتادگی ساکنان آن خانه‌ها که بی‌هیچ نشانی از آنها، حضورشان را احساس می‌کنیم. برجستگی و بعد می‌دهد. امدادیان در طرح و تصویر و بیان اندیشه و برداشت خود موفق است.

□سید جمال الدین خرمی‌نژاد

در دو تابلوی آبرنگ خرمی‌نژاد که در فرم و قالب طبیعت بی‌جان ترسیم شده است، رنگامیزی شاد گلها، با مضمون و محتوای عاطفی و احساسی نامحدود، در تضاد با کوچکی و طبیعت ناپایدار و زودگذر آن با پرداختی ماهرانه، خود نمایی می‌کند.

خرمی‌نژاد هر رنگ را با دقت و در ارتباط با فرم برمی‌گزیند در آثار او رنگها صرفاً برای نمایاندن جلوه‌های بصری زیبا به کار گرفته نمی‌شوند. بلکه برآنند تا بار عاطفی و بیانی تابلوها را شدت بخشند و بدین تمهید، رنگهای گرم و سرد در نقاشیهایش به توازن و هماهنگی می‌رسند.

خرمی‌نژاد گلها را که می‌تواند نماد معصومیت و زیبایی باشد، با رنگهای زندهٔ سبز، قرمز، نارنجی، زرد، سفید و بنفش به تصویر کشیده و بدین ترتیب، رنگها را در خدمت بیانی ویژه با تأکیدی ظریف به کار می‌گیرد. علامتها و نشانه‌هایی که در تابلوهای او وجود دارد، گویا، موجز، خلاصه و ساده‌اند. او با آمیزه‌ای از رنگ و خط، نور و سایه، ریتم و حرکت، احساس و دریافت خود را در فضایی سرشار از امید و شادی بیان می‌کند، و تابلوهای گل و گلدان بلوری را به تصویر می‌کشد.

□فضل‌الله جرجانی

در تابلوهای او با تنه درختان روبرو می‌شویم که دل آسمان را می‌شکافند و نمودهایی از طبیعت را در پهنه‌ای از آسمان می‌گسترانند.

جرجانی برای نشان دادن اندیشه‌ها و تأملات درونی خویش از کمپوزیسیونی سنجیده کمك می‌گیرد تا ذهن و حس و نگاه بیننده را به تحرك وا دارد. او می‌خواهد طبیعت را در چهارچوبی گزیده، نشان دهد. درختان در سطح تابلو، تکرار می‌شوند. ریتمی از زندگی را در مجموعهٔ درختها می‌یابیم: یك ردیف، یك برش از درختها، بخشی از تابلو را در چشم‌انداز می‌پوشاند و خبر از جنگلی می‌دهد که نمی‌بینیم، اما حضورش در تابلو و در ما تا بی‌نهایت تکرار می‌شود.

□ ولی‌الله جرجانی

در تابلوهای آبرنگ او، رنگها هر چه ساده‌تر و طبیعی‌تر و اشکال به ایجاز نزدیکتر است. او خود را با طبیعت می‌آمیزد. در ابتدا سادگی آثارش بیشتر به نظر می‌آید، اما با تأمل در تابلوهایش، قراردادها به کناری می‌روند و ابعاد پنهان آثار او خود را بازگو می‌کنند.

در نقاشی‌های او آسمان ابری و تیره و زمینی که در آرامش چمنها فرو رفته است، به هم پیوسته‌اند. آسمان و زمین، جلوه‌گاههایی هستند که هنرمند موجودیت خود را در آن باز می‌یابد و واقعیت جاری حیات و حضور گنگ و مبهم مرگ را در آن به تماشا می‌نشیند. بدین گونه هنرمند، طبیعت را به خواست خویش دگرگون می‌کند و با خلق و ابداع مجدد آن، به ذهنیت ویژهٔ خویش تکامل می‌بخشد. در حقیقت با قلم‌مو، نیازهایش را تصویر می‌کند.

□ پرویز کلانتری

طرح‌های کلانتری در این نمایشگاه، در امتداد طرحهای روستایی او، نوعی ارزشگذاری ویژه است هم بر گسترهٔ تابلو و هم در دفاع از اصالتهای خودی عناصر برگزیده از واقعیت.

او در پی بازیابی اصالتهای گمشده و یا خارج از دیدرس مردم شهری و یا بهتر بگوییم در برابر هجوم تمدن ماشینی است. دلمشغولیهای او را نه تنها از دست رفتن هویت و اصالتهای انسانی تشکیل می‌دهند، بلکه او در عین حال به حفظ ارزشهای ملی و بومی در برابر رواج، باسمه وار مظاهر غربی و نامتجانس با فرهنگ و ارزشهای ملی چشم دارد. کوشش او در عرصهٔ بازنمایی دیوارهای کاهگلی و فضاهای روستایی، و دهن‌کجی به مظاهر وارداتی تمدن و فرهنگ غرب که سنخیتی با فرهنگ و زیباشناسی شرقی ندارد، جسورانه است. او خط را بر گسترهٔ تابلو بکار می‌برد تا سایه را نشان دهد. او با بکارگیری سطوح رنگی پهن و گسترده و خطوط هندسی و کاربرد حرکتهای اریب در محور مرکزی ترکیب بندی اثر و با سودجستن از روانشناسی و زبان رنگ و تجسم بافتهای ریز و درشت، چشم‌اندازهایی صمیمانه را با بهره گیری از کنتراستهای سایه و نور، تاریکی و روشنایی بوجود می‌آورد که در القای منظور و مقصود نقاش و بازنمایی واقعیتها و رویاهای او سخت مؤثر افتاده است.

□ حسین محجوبی

او در تابلوهای برگزیده‌اش در این نمایشگاه، تصویر پیچیده از دنیای ویژه‌ای را به دست می‌دهد. در تابلوهای او درختان عریان‌اند و گویی همه جا را فراموشی فرا گرفته است. تپه‌هایی را می‌بینیم فرو پاشیده در حریر مه و اشباحی نادیدنی و زمزمه‌هایی پنهان که در رگ و پوست طبیعت جاری است. جان گرفتن طبیعت، طرح گنگ کوهسار و مژدهٔ مرموز و ناگفته و فرا رسیدن فصلی گریزان از نام، در قارقار خشك کلاغان و پرندگان آشنا و ناآشنا که فضای کلی اثر، یکسره در حضور گم آنها آفریده شده است.

آنچه دور از دسترس و نادیدنی است، پیش چشمان تماشاگر است و او تنها باید درنگ کند و آنها را بازیابد. درختانی بلند و سرفراز با شاخه‌هایی خالی از برگ که نشان از ظرافت و مهارت نقاش در پرداخت شاعرانهٔ طبیعت دارد. اینجا و آنجا پرندگانی ناآشنا بر سرشاخه‌های ظریف نشسته‌اند، و آن سوتر اسبانی بی‌قرار که با ویژگیهای مینیاتوری در متن طبیعت درهم شده‌اند و گویای آمیختگی زندگی و طبیعت است. گویی هر کدام، بی‌حضور دیگری معنایی ندارد.

حسین محجوبی از نقشمایه‌های مه، درخت، تپه، پرنده و حیوان بهره می‌گیرد و خود را با طبیعت می‌آمیزد. او در پی کشف و بازنمایی طبیعتی است که تمام نیروی خیال ومهارت فنی او را می‌طلبد. در تابلوی دیگر، خطوط مواج ومتداخلی را مجسم می‌کند که در هم می‌پیچند و با هم پیوند می‌گیرند. او در چشم‌اندازهای خود، با توانایی، ساختاری محکم را ارائه می‌دهد. دنیای خیالی او در متن زندگی ساده و طبیعی شکل می‌گیرد و اگر راز گونه می‌نماید، تنها از آن روست که با تجربه‌های عینی زندگی شهری، فاصله دارد.

نقاشی‌های او هیچ قالب پیش ساخته‌ای ندارد و گرچه از نقشمایه‌های آشنای مینیاتور سود می‌برد، اما با تلفیق گستاخانهٔ عناصر آشنا و ناآشنا، فضایی کاملا تازه می‌آفریند.

محجوبی خطهای ظریف را در متن و گسترهٔ تابلو به کار می‌برد. این خطها، به چشم‌اندازهای بدیع از فرمی

GH.ADJELLI — قربانعلی اجلی
Y.EMDADYAN — یعقوب امدادیان
F.DJORJANI — فضل ا... جرجانی
W.DJORJANI — ولی ا... جرجانی
J.KHORAMI NEJAD — سید جمال الدین خرمی نژاد
M.SODEYFI — مهدی سدیفی
P.KALANTARI — پرویز کلانتری
H.MAHDJOBI — حسین محجوبی
M.NAHAVANDI — مسعود نهاوندی

خاص می‌دهد و بدین گونه فضای ذهنی نقاش شکل می‌گیرد.

□ مسعود نهاوندی

در تابلوهای نهاوندی حضور زمان و گذشت آن را احساس می‌کنیم. با این همه در آثار او لحظه‌های ثابت و ماندگار کم نیست. گویی او عمد دارد، بر لحظه‌های خاصی انگشت تأکید بگذارد، بی آنکه یك دم پویایی حیات و گذر لحظه‌ها را از یاد ببرد. او هیچ سعی ندارد شتابان از زمان حال بگذرد؛ پس گذشته را با ستونهای تاریخی و فروپوشیده در مه به تصویر می‌کشد. گذشته با حال در تضادی آشکار دیده می‌شوند؛ در زمان حال حضور یك صندلی و گلهای زنده و شاداب و پله‌هایی را که رو به آینده دارند، می‌بینیم و گذشته و آینده را که پوشیده در ابهام مه است.

□ مهدی سدیفی

مهدی سدیفی نیز با سه تابلو در این نمایشگاه شرکت کرده است. او از هنر نازك‌کاری و منبت مدد می‌گیرد و هنر خوشنویسی را در آن به نمایش می‌گذارد.

او در این تجربه‌ها کوشیده است عناصر مزاحم و دست‌وپاگیر را که همچون سدهایی مانع جریان منطقی ذهنیت به سوی عینیت است، واپس بزند.

سدیفی در برخورد با هنر خوشنویسی، از معیارهای سنتی عدول می‌کند و خط را در خدمت نقاشی به کار می‌گیرد. بنابراین، پروایی ندارد که قالبهای از پیش تعیین شده را در هم نوردد. او از حروفی که از چوب بریده شده است کمك می‌گیرد و با تخته‌های الوان تابلویی به شکل (دار قالی) می‌پردازد. در تابلوی دیگر تکه‌ای از شعر بلند «صدای پای آب» سهراب سپهری: «دل خوش سیری چند» را با خطوط تزئینی بر صفحه نیازمندیهای جراید با روش بدیع طراحی می‌کند. در اثر دیگر او مصراعی از رباعی خیام: «بادیم همه، باده بیار ای ساقی» را با سایه کاری مشخص و فرمی تازه می‌بینیم.

□ قربانعلی اجلی (واثق)

در تابلوهای قربانعلی اجلی کمپوزیسیون موسیقایی خط دیده می‌شود. او سعی کرده است از حد خوشنویسی و رج زدن‌های صنعتگرانه عدول کند و هنر خوشنویسی را در قلمرو امکانات وسیع نقاشی و گرافیك بیازماید.

اجلی از خوشنویسان برجسته‌ای است که کوشیده است، ضمن حفظ اصالتهای خط و خوشنویسی، باتوانمندی امکانات عظیم این هنر را؛ جدا از ارزشهای قدیم و تثبیت شده آن در قلمرو نقاشی و گرافیك به کار گیرد. او خطوط ریزودرشت را در قالب خط نسخ با رنگهای سیاه و اخرایی به نمایش گذاشته است.

● پاسخی به

نقد سید محمد راستگو بر حافظ

ادیب برومند

بعضی شکسته‌خوانند بعضی نشسته‌خوانند!

■ سروش کاظمیان ـ اسفراین



به نام خدا

همتم بدرقه راه کن ای طایر قدس، که دراز است ره مقصد و من نو سفرم!

«حضرت حافظ»

گردانندگان مجله محترم ادبستان! با سلام و عرض ارادت. ادبستان شماره ای از شمارهٔ پیش پربارتر و بهتر می شود. چقدر مایه خشنودی است. دستتان درد نکند، و اجرتان با خدا.

در شماره ۲۲ ادبستان (صفحه ۴۲ الی ۴۷) نقدی چاپ شده بود از جناب آقای سیدمحمد راستگو بردیوان غزلیات «حضرت خواجه حافظ» به تحقیق شاعر و ادیب گرانقدر آقای ادیب برومند. آقای راستگو سخندان و حافظ شناس است. مقالات زیادی از ایشان خوانده‌ام و همچنین آقای ادیب برومند شاعر بزرگی است و کارشان در مورد حافظ اگر بی نظیر نباشد، کم نظیر است. چون آقای راستگو را فردی باانصاف می‌دانم در مورد فرموده، های آن جناب عرایضی چند به عنوان جوابیه جهت درج در مجله تقدیم می‌دارم که امید است دستور فرمایند در اولین شماره چاپ شود. باشد که از این طریق به هرچه بهتر روشن شدن موارد فرموده حضرتشان برسیم. ضمناً شماره ها، نشان دهنده همان موارد ایرادایشان است و تغییری در آنها داده نشده است.

۱ـ فرموده اند کتاب با شمایلی آراسته و خوش چاپ برانبوه چاپهاي ديوان حافظ افزوده شد.

۱/۱ ـ شمایل آراسته یك کتاب و خوش چاپ بودن آن از محسنات است و فی نفسه عیب به شمار نمی آید.

۲ـ فرموده اند به شیوه ذوقی از میان سه ماخذ آنچه به نظرش درستتر و حافظانه تر می نموده انتخاب و به گزین کرده.

۲/۲ ـ کار مصحح ذوقی نبوده است و خود در مقدمه کتاب گفته اند. بنده عرض می کنم اگر چنین نبود که حافظانه را انتخاب نکند. همان چاپ های سنوات ۱۳۰۶ الی ۱۳۲۰ کافی بود و نیاز نبود حافظ شناسان این همه بخود زحمت دهند.

۳ـ فرموده اند به ادعای خود چاپی از دیوان حافظ فراهم آورده که از همه چاپها......

۳/۳ ـ عرض می کنم مصحح هیچگونه ادعایی نداشته و ندارد و خود در صفحات ۲۴ و ۲۵ و ۲۶، این توضیح را داده اند می توان دید و خواند. البته این کتاب کاستیهایی هم دارد که بنده بدون هیچ غرضی اگر بتوانم در آینده جهت اطلاع به عرض خواهم رساند. ذکر این نکته در پاسخ به فرموده جناب آقای راستگو لازم است که باید قبول کنیم حضرت حافظ شاعری است جهانی و در عین حال متعلق به ایرانیان. پس حافظ دوستان از امی و عامي و عالي، همه گیتی و از جمله آقای برومند حق دارند آنچه حافظانه به نظرشان رسیده بازگویند چون همین مردم زنده نگهدارنده حضرت خواجه هستند..... و گفته شده

ما را چه غم که بارگه ما کجا کنند / چون سینه‌های مردم عارف مزار ماست. و این انتخاب و ترجیح جرم نیست. البته عرایض بنده به معنای نفی فرموده های آقای راستگو نمی باشد. و در عین حال دیوان غزلیات خواجه به تحقیق آقای برومند بهترین دیوانی است که به حال دیده شده است.

۴ـ فرموده اند اعمال سلیقه شاعرانه کرده اند.

۴/۴ـ این موضوع اعمال سلیقه متین و قابل قبول نیست زیرا یك نفر شاعر ادیب شعر را بهتر درك می کند تا مثل بنده که مثلاً دستی در ادب فارسی یا جغرافی یا تاریخ دارم...

کل دیوان مورد بحث شامل ۴۸۵ غزل است. و

آقای راستگو جمعاً ۴۵ مورد با اهمیت و قابل توضیح را نقد فرموده‌اند. نتیجه برآورد تعداد غزلها و موارد اشکال شده یك به ده است که رقم قلیلی است در مقابل جاپها و تصحیح‌های حافظ پژوهان دیگر. که برای اثبات عرایضم بهتر است علاقمندان نگاهی به کتاب پرارزش و خوب و ماندگار حضرت آقای دکتر سلیم نیساری بنام «مقدمه ئی [1] برتدوین غزلهای حافظ» بیندازند تا کار کم عیب آقای برومند که پشتوانه مالی هم نداشته، معلوم گردد. حال پاسخ اشکال‌ها.

۱ـ ۸/۴ـ سماع به همان دلیل گفته شده بهتر از «سروده» است. چون سماع هر دو وجه را شامل می گردد اما «سروده» این امتیاز را ندارد.

۲ـ ۱۱/۵ـ فقط در موسیقی و آهنگ حق با آقای راستگو است ولاغیر.

۳ـ ۵/۷ ـ در خصوص وصال دوام «وصال مدام» این فرمایش آقای دکتر برگرفته از مطلبی است که استاد گرانمایه و هم ولایتی ارجمند جناب آقای دکتر شفیعی کدکنی عنوان کرده‌اند (۲) که تمامی نسخ «دوام» ضبط کرده اند اما در نسخه ای کهن «مدام» دیده شده، ولی نسخه معرفی نشده. با عنایت به موضوع آقای برومند کوتاهی ننموده اند چون کلیه نسخ «وصال دوام» است اما جهت ترجیح «مدام» بر «دوام» شاهد از خود حضرت خواجه ـ ای بی خبر زلذت شرب «مدام» ما... پیوسته چو ما در طلب عیش «مدام» است.... عارفان را همه در شرب «مدام» اندازد.... مجلس انس و حریف همدم و شرب «مدام» (۳)

۴ـ ۲/۱۰ ـ اتفاقاً «رو به سوی» ارجح است به دلیل همان حرف «ب» حشو وزاید هم نمی نماید چون «به سوی» تاکید دارد بر «کعبه» اما «سوی» آن حکم مؤکد را ندارد درست به بیت توجه بفرمائید.

۵ـ ۶/۱۴ـ به هرحال در متن آمده و خود مصحح نیز برخلاف میل خود و شرح گفته شده «اگر» را به حاشیه نبرده شاید بگفته آقای راستگو اشتباهاً در متن آمده، درهرحال «اشکال» ایشان قابل قبول است.

۶ـ ۹/۲۰ـ چون در نسخه‌ای بدون تاریخ «گفته شکرنیت» دیده شده تاکشف دیوان خطی به خط خود شاعر این مورد بجاست. در ضمن فرموده های آقای راستگو هم متین است و چه بهتر که در آینده در خصوص موارد یادشده بحث گردد.

۷ـ ۷/۲۷ ـ مهنا در مصرع دوم بیت ترجیح دارد. به دلیل همان جمع بودن تمام مواردی که لازمه تعیش است در مصرع اول هم استناد «ولی» است که در آخر مصرع اول بیت آمده. که عیش را گوارا نمی کند یا نمی شود. هرچند تمامی اسباب ما نحن فیه آماده باشد پس گوارایی در اول بار به وجود یار بستگی دارد. شاهد از شیخ اجل سعدی (۴): «بوستان خانه عیش است و چمن کوی نشاط/ تا مهیا نبود عیش مهنا نبریم»

۸ـ ۱/۴۶ـ ترجیح «صاف» به فرموده آقای راستگو در موسیقی و گوشنوازی، صراحی، صاف، سفینه درست والا همانطوریکه آقای برومند بجا انتخاب کرده، و در متن گذاشته اند «می ناب» ارجح است به دلیل این که ناب بودن صفت مي است. فراموش نباید کرد همیشه «صاف» در مقابل «درد» است و جهت پایان این عرض شاهد از خواجه بیاورم

«ساقی به صوت این غزلم کاسه می گرفت/ می گفتم این سرود و می ناب می‌زدم»

۹ـ ۳/۷۱ ـ از نظر معنا و گستردگی مفهوم «طایر» ترجیح دارد ولی تکرار آن بقول مصحح هیچ گیرایی ندارد. با عنایت به سحر کلام در غزلهای خواجه و انتخاب و مرصع کاری حضرتش بعید است این لغت را دوبار به کار برده باشد. گذشته از این اگر «سایر» را در معنی وسیعتری بنگریم آن نیز رسا و کافی است.

۱۰ـ ۴/۷۱ـ «قلب دلت» درست نیست حق به جانب آقای راستگو است. متاسفانه می توان گفت در کلیه دیوان‌های تصحیح شده این مورد دیده میشود. لذا «قلب دلش» صحیح است.

۱۱ـ ۵/۷۶ ـ با توجه به گفته آقای برومند «سهی قد» ترجیح دارد به دلیل شاهداز خود خواجه بزرگوار (۵) «ندانم از چه سبب رنگ آشنایی نیست/ سهی قدان سیه چشم ماه سیما را»

«چندان بود کرشمه و ناز سهی قدان/ کاید بجلوه سرو صنوبر خراما»

ضمناً خود آقای راستگو پاسخ خویش را در توضیح داده اند. به توضیحات ایشان توجه فرمائید.

۱۲ـ ۴/۷۷ـ جان فقط در مورد «جان و جهان» گوشنوازی دارد اما به طوری که گفته اند دل خرابی می کند و نیاز به عمارت دارد. و در ترجیح «دل» به «جان» به فرموده های دیگر خواجه توجه کنید:

۱ـ دل خرابی میکند دلدار را آگه کنید.
۲ـ تا گنج غمت دردل ویرانه مقیم است
۳ـ تا لشگر غمت نکند ملك دل خراب. و مهم تر:
۴ـ ویران سرای دل را گاه عمارت آمد.

۱۳ـ ۱/۸۰ـ فرقی با هم ندارند.

۱۴ـ ۴/۹۰ ـ نظر آقای راستگو درست است. «شدم» ترجیح دارد بر «شوم».

۱۵ـ ۶/۱۲۳ـ در ترجیح «دیدم و آن» بر «دیده‌ام آن» حق به جانب آقای راستگو میباشد.

۱۶ـ ۶/۱۲۴ـ «نرگس مستانه» به لحاظ تکرار حرف «س» زیبا و گوشنواز است و چشم نرگس مشهور. اما خواجه از یغما و غارتگری می فرمایند شواهد را هم آقای راستگو آورده اند. پس باید قبول کرد «ترکانه» ترجیح دارد.

۱۷ـ ۶/۱۵۷. بهتر همان ضبط نسخ مورد استفاده است که می بایست در متن گذاشته می شد.

در خصوص دست بردن، شایسته این بود از خود چیزی اضافه نمی فرمودند.

۱۸ ـ ۹/۱۷۷ ـ ضبط «ب» بهتر است و ترجیح نسخه ب در همان ایهام گفته شده که مهر و محبت است می باشد و لاغیر.

۱۹ـ ۶/۱۸۵ ـ «عشوه عشق» ترجیح دارد.

۲۰ـ ۸/۲۰۳ ـ گفته آقای دکتر متین است.

۲۱ـ ۵/۲۱۰ ـ «فتنه دور قمری» ترجیح دارد و بجا انتخاب شده، مشهور است که این غزل در سوگ همسر شاعر است و موردی در ارجح بودن فرموده آقای راستگو نیست. به دلیل این که حضرت «حافظ» شخصی نیست که راضی به رضای حق نباشد تا گفته آقای راستگو که «از راه استعاره تهکمیه و یا طنز......» بخواهد نظرش را بازگو نماید بلکه حضرتش همانطور که فرموده:

هرگنج سعادت که خدا داد به «حافظ»
«از یمن دعای شب و درس سحری بود»

فقدان همسر که «گنج سعادت» بود. را از اختر بدمهر می داند و فتنه او. پس نیش و طنز در اینجا محلی ندارد. گذشته از اینها در غزلی منسوب به حضرت حافظ می خوانیم:

«این چه شورست که در دور قمر می بینم
همه آفاق پراز فتنه و شر می بینم

که شاهد این مدعاست. ضمناً فرموده آقای راستگو در خصوص این غزل صدق می کند نه مورد اشکال گفته شده ایشان.

۲۲ـ ۹/۲۱۲ ـ معمولاً عیب به ظاهر دیده میشود و اسلام هم شراب خوردن را «گناه» دانسته (و جزو معاصی به شماره آورده) نه «عیب». شراب خوردن قبل از اینکه عیب باشد، گناه است. شاهد از خود حافظ:

«می خور که صدگناه زاغیار در حجاب
بهتر زطاعتی که به روی وریا کنند»[6]

«اگر شراب خوری جرعه‌یی فشان برخاك
از آن گناه که نفعی رسد به غیر چه باك»

۲۳ـ ۷/۲۲۳ ـ درست است که فرهنگها و از جمله روانشاد آقای معین صورتهایی که در خواب دیده می شود «خیال» گفته اند اما «جمال دوست» زیباتر و با معناتر است چو کس و چیزی را که دوست داریم و هرنوع جاذبه که باعث کشش به سوی اوست، نزد مازیباست و همین زیبایی و دوست داشتن، خود «جمال» است. البته موسیقی و همخوانی و گوشنوازی خواب و خیال پوشیده نیست ضمناً فرموده اند: «خرخر شخص خفته» این دیگراز آن حرفهاست که ربط ندارد. به قول خواجه «یا او نشان ندارد یا من خبر ندارم»

۲۴ـ ۷/۲۲۸ ـ «سرخ گل» همان طوریکه آقای برومند ترجیح داده اند به دلیل گفته شده بجاست این بیت بحث لازم دارد.

۲۵ـ ۳/۲۳۸ ـ فرقی با هم ندارند چه گفت با عبارت «چه شنید» و دیده‌ها، شنید برابر است.

۲۶ـ ۲/۲۴۹ ـ فقط هم آوایی «غیبتی» و «لذتی» در این مورد بجاست.

۲۷ـ ۳/۲۵۱ ـ گفته آقای راستگو بجا و درست است.

۲۸ـ ۲/۲۵۵ ـ انتخاب آقای برومند بهتر است. بدلایل گفته شده مشهور طالع فرخنده و مبارك است نه طلعت و چهره.

۲۹ـ ۴/۲۶۸ ـ همانطور که فرموده‌اند و آقای برومند هم در متن گذاشته‌اند «زبور» درست است و رموز نیست شاهد از عطار در منطق الطیر «عذر آوردن بلبل»:

نیست در عالم یکی افتاده کار/ تا زبور عشق خوانم زارزار[7]

یا از خواجو

برو از منطق خواجه بشنو قصه عشق
زانك خوشتر بود از لهجه داود زبور

و همچنین از خواجو در مثنوی گل و نوروز:

عبیر آمیز انفاس بهاری/ زبور آموز کبك کوهساری[8]

۳۰ـ ۱/۲۷۰ ـ زهد همیشه خشك است نه تلخ. اگر موسیقی کلام را در نظر آوریم و به خار بخش و زهد خشك و خوشگوار توجه کنیم، موضوع روشن می شود. مخصوصاً در خشك و خوشگوار و خارخشك گوشنوازی خاصی خواهیم یافت جهت اثبات و ترجیح خشك به تلخ توجه فرمائید باین بیت از غزلی از حضرت لسان الغیب مخصوصاً در کلمات خشك در مصرع اول بیت و «تر» در مصر دوم بیت:

زهد خشك ملولم کجاست باده ناب
که بوی باده مدامم دماغ تر دارد

۳۱_۱/۲۷۶ _ فقط به دلیل گفته شده پیوست بهتر است. ولی بادگذرکردنی است.

۳۲_۳/۲۷۷ _ فقط در حرف «د» که دیگ و دائم باشد خوب است والا شاهد از شیخ اجل دیگ روئین است.

۳۳_۱/۲۸۲ _ «عشوه شیرین» بر «عشوه یاقوت» ترجیح دارد.

۳۴_۴/۳۱۲ _ «گنج روان» بهتر است از گنج مراد.

۳۵_۴/۳۱۹ _ شهد برقند ترجیح دارد.

۳۶_۶/۳۲۵ _ «همرازم» یا «دمسازم» ترجیحی بریکدیگر ندارند. اما از لحاظ باد و دم گفته آقای راستگو بجاست ولی چون در غزل از غریبی، قصه و عشق صحبت هست «همرازی» با صبا هم خوب و زیباست و حافظانه.

۳۷_۵/۳۳۴ _ اگر همدرد نافه ختنم را درست بدانیم، باید مصرع اول بیت «بوی شوق» باشد که گفته درست از آن آقای راستگو است در غیر اینصورت ترجیح ضبط آقای برومند بجاست. در ضمن گفته آقای راستگو احتیاج به یك بحث مبسوط که تمام موارد میبایست تحلیل شود نظر نهایی مقاله ای و بحثی دیگر را طلب میکند. ضمناً شاهد از خواجو هم بیاورم

۱ـ از رشك چین طره مشکین دلکشش
خون گشته در بلاد ختن نافه تتار

۲ـ همچو چین طره مشکین بت رویان چین
شد جهان از ناف شب پرنافه مشك تتار

۳۸_۷/۳۳۹ _ درست است که خواجه با تزویر در ستیز است و همه می‌دانیم. اما در ترجیح «تذکیر» به «تزویر» باید در نظر داشت به غیر از فرمایشات آقای راستگو و برومند. تزویر عملی است که از فردی سر می‌زند و صادر می‌شود. پس گوش کردنی نیست. اما تذکیر و تذکار و تذکر گوش دادنی و شنیدنی است. مخصوصاً که خواجه می‌فرماید: «بیهوده مگوی» ای واعظ و کار واعظ هم وعظ است. گذشته از این وقتی صحبت از غزلهای آسمانی حضرت خواجه است، هیچ ایرانی به یاد آن واژه رجولیت نمی افتد که از لسان مؤدب حضرتش به دور است.

۳۹_۶/۳۴۶ _ با توضیحی که داده‌اند و بجا نیز هست. ضبط آقای برومند هم خالی از اشکال است با توجه باینکه در «پیرپست پی بنیاده ایهام و طنزی لعن گونه وجود دارد. برای بهتر شکافته شدن این مورد از اوحدین کرمانی یك رباعی به عنوان شاهد می آورم.

جهدی بکن ار پندی پذیری دو سه روز
تا پیشتر از مرگ بمیری دو سه روز
دنیا زن پیر است چه باشد گر تو
با پیرزنی انس نگیری دو سه روز[۹]

۴۰_۷/۳۴۶ _ در قصر حورالعین ترجیح دارد.

۴۱_۵/۳۹۵ _ خواجه عاقل ارجح است.

۴۲_۵/۴۳۵ _ فرموده‌اند در تمامی نسخ «مدام» است نه «اندام». عرض می شود که تمامی نسخ خیرا بلکه بعضی ها «اندام» و برخی «مدام». اما ارجح همان اندام است چون رساتر می باشد و برعکس فرموده ایشان می با سبکروحی و لطیف اندامی، و همچنین «سبك» با سر در «گران» هماهنگی کامل دارد. مدام نمی‌تواند نقشی را که لطیف بودن اندام به ذهن می آورد ایفا کند. گذشته از این خواجه شیراز فرموده اند:

همچو گلبرگ طری هست وجود تو لطیف
همچو سروچمن خلد سراپای تو خوش

۴۳_۵/۴۴۸ _ در خصوص گوهر دانش و ترجیح گوهر ذاتی بر آن فرموده‌اند از بنیاد ویران است. اما توجه نفرموده‌اند به توضیحات که اینست گفته مصحح: «بنابراین وصف «ذاتی» برای گوهر چیزی برآن نمی افزاید ولی گوهر دانش در اینجا به معنی سنگ قیمتی علم است که دارا بودنش مایه سرافرازیست». تمامی غزل مبین انتخاب صحیح آقای برومند است. که گوهر دانش در برابر هنرها و ارزشها و در مقابل از تبار جمشید بودن افتخار عارضی و نسبی نتیجه را خود به دست دهید.

۴۴_۸/۴۶۱ _ «جام غمی نیز دور از ذهن نیست» و هم مصطلح تر است و بیشتر شاعران قدر اول جام غم گفته‌اند. خود مصحح نیز تناسب نیش و نوش را خالی از لطف ندانسته اند و ضمناً نگفته اند در عالم خیال نیش نوشیدنی نیست.

۴۵_۷/۴۷۶ _ در مورد ترجیح «غمزه» بر «عشوه» که اشکال نموده‌اند، اگر به معنی «غمزه» که واقعاً پرمعناتر و وسیعتر و گسترده است توجه می‌فرمودند. این انتخاب را بجا میپافتند. حسب گفته خود آقای راستگو بکار بردن بعضی کلمات از شگرد حافظ یکی همین غمزه است عشوه فقط در آهنگ حرف «ش» آراسته و زیباست در حالیکه غمزه جذبه درون را نیز شامل می گردد. گذشته از اینها غمازی و غمزه و تمامی و سخن چینی خانهٔ مردم را خراب می کند نه عشوه. حافظ واژه غمزه را ۲۸ بار و عشوه را ۲۳ به کار برده است. توجه بفرمائید. شاهد از حضرت لسان الغیب:

۱ـ چشمت به غمزه ما را خون خورد و می‌پسندی
۲ـ غمزه شوخش و آن طره طراز دگر
۳ـ کشته غمزه خود را به زیارت می آی
۴ـ در کمینگاه نظر با دل خویشم جنگ است / ز ابرو و غمزهٔ او تیر و کمانی به من آر.

با عرض تشکر مجدد و عذر از جسارت به تمامی سروران. امید است دست در دست هم بکوشیم و بزرگان را پاس نگهداریم. اجرتان مشکور.

پی نوشتها:

۱) مقدمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ ص ۱۰۸ تا ۱۴۲
۲) حافظ شناسی، به کوشش سعید نیاز کرمانی، شمارهٔ ۱۱، ص ۵
۳) فرهنگ واژه نمای حافظ، دکتر مهیندخت صدیقیان
۴) دیوان حافظ، به تصحیح انجوی شیرازی، انتشارات جاویدان
۵) به توضیح داده شده در مورد «قد» از خود آقای راستگو در ۲۸_۲/۲۵۵ طلعت به معنی چهره به قرینهٔ «قد» توجه شود که مصرع دوم بیت این است: «ببریده‌اند بر قد سروت قبای ناز».
۶) توجه شود به «گناه» و «حجاب» در این بیت و «گناه» و «پنهانی» در بیت مورد اشکال.
۷) منطق الطیر عطار، دکتر محمد جواد مشکور، ص ۴۸ ذیل صفحه پانویس ۲ از نسخهٔ (ح ن) در اصل «نیست چون داود یك افتاده کار» همان کتاب به تصحیح سید صادق گوهرین ص ۴۲
۸) گل و نوروز، به اهتمام کمال عینی، ص ۳
۹) دیوان رباعیات اوحدالدین کرمانی به کوشش احمد ابومحبوب، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۶۶، ص ۱۹۴ رباعی ۸۱۱



آسمان خون می‌بارد

● یوسف جادالحق

● ترجمهٔ موسی بیدج



□ اشاره

یوسف جادالحق، در فلسطین به دنیا آمده است. او فارغ‌التحصیل رشتهٔ ادبیات انگلیسی از دانشگاه دمشق و ساکن این شهر است. جادالحق از اواسط دههٔ پنجاه میلادی تا به حال آثار فراوانی (داستانهای کوتاه، رمان، نمایشنامه، نقد ادبی، و مقالات سیاسی) تألیف کرده است.

«خورشید می‌تابد»، «پنجرهٔ بسته»، «سرنوشت»، «روزی دیدار خواهیم کرد»، «آن که فردا می‌آید»، «راهی به سوی او»، و «خاك اجساد را نمی‌پذیرد» نام چند مجموعه از داستانهای کوتاه اوست. قصهٔ «آسمان خون می‌بارد» که زبانی سمبلیك دارد، اولین قصه‌ای است که از این نویسنده معروف ادبیات فلسطین به فارسی برگردانده شده است.

«۱»

آسمان پوشیده از ابر بود. ابرها روی هم تلنبار شده بودند تا جایی که آسمان به شکل شبی تیره درآمده بود. سپس باد به شدت وزید و باران اول نرم و بعد سیل‌آسا بارید و باز شدت گرفت. به طوری که در سالهای گذشته، این شدت بارش سابقه نداشت.

بیشتر باران در مکانهای مختلف و دیربه دیر می‌بارید و هیچ‌وقت نشده بود که مثل این زمان همه جا را به خود بگیرد. تا جایی که گویندهٔ اخبار هواشناسی با صدایی که کمی می‌لرزید اعلام کرد از چهل سال پیش بارانی اینچنین سابقه نداشته است. در آن سالها علی‌رغم سرسبزی زمین، محصول چندانی به بار نمی‌آمد و بیشتر منطقه دچار خشکسالی بود و اگر هم گهگاه خوشه‌ای، شکوفه‌ای یا غنچه‌ای اینجا و آنجا و در بعضی از فصول سبز می‌شد، دیری نمی‌پایید که می‌پژمرد و فرو می‌ریخت و این یا به علت عدم رسیدگی یا تغییرات شدید آب و هوایی بود که حتی یك روز ثابت و آرام نمی‌ماند. وقتی هم بادهای گرم می‌وزید پژمردگی خوشه‌ها و شکوفه‌ها کامل می‌شد و در نهایت خوشه‌ها همچون خس و خاشاك بازیچهٔ باد می‌شد و به این سو و آن سو پراکنده می‌شد و شاید هم خرده‌ریزهای آنها به بالا بالاهای آسمان می‌رسید. این دفعه باران شدید و بدون وقفه و برای چندین هفته پی‌درپی بارید. نگهبانانی برای محافظت آن سرزمین گماشته بودند و از آنجایی که این نگهبانان از بومیان منطقه نبودند برای قوت قلب به تمام چیزهایی که نگهبانان معمولاً با آن مسلح می‌شوند، مثل باتوم چوب رچماق، تفنگ و فشنگ، مسلح شدند.

نگهبانها از باران به ستوه آمدند، بخصوص وقتی که باران بی‌سابقه‌ای بالای سرشان شروع به باریدن کرد و آنها برای محافظت خود از باران نه پناهگاهی داشتند و نه چتری.

ناچار از حملهٔ باران به بارانی‌ها پناه بردند، مشتهای گره کرده‌شان را به طرف آسمان تکان دادند، ولی بی‌فایده بود. تصمیم گرفتند تا برای محافظت خودشان از باران کلاه آهنی برسر بگذارند، اما این هم فایده‌ای نداشت، زیرا باران چنان می‌بارید که توفان نوح را به یادشان می‌آورد، با این تفاوت که این بار نه زمین آب باران را فرومی‌داد و نه باران دست از باریدن برمی‌داشت. پاهایشان در گل فرورفته بود و نزدیك بود که در باران غرق شوند. فرماندهان آنها به چاره‌جویی افتادند و دست آخر به این نتیجه رسیدند که باید حتماً کاری بکنند، اما بر سر شیوهٔ انجام این کار میانشان اختلاف بروز کرد. و مشکل از اینجا آغاز شد.

بعضی از آنها کنترل اعصابشان را از دست دادند و بعضی دیگر دچار ترس شدید شدند. چون باران علی‌رغم همه تلاشها همچنان می‌بارید و آرام نمی‌گرفت و تحت تأثیر این ترس و درماندگی بود که از هر طرف شروع به تیراندازی به سوی قطره‌های باران کردند. صحنه‌ای غمناك و درعین حال خنده‌آور، اما برای همیشه ترحم‌انگیز بود. نگهبانها تلاش می‌کردند تا باران را با تیرباران متوقف کنند اما سرانجام ـ برای اولین بار ـ فهمیدند که نمی‌شود با گلوله جلو باران را گرفت. باران در جویبارها جاری شد و از آنجا به نهرها ورودها سرازیر شد؛ در جایی رودخانه تشکیل داد و در جایی دیگر آبشار. باران به رنگ زمین به نظر می‌رسید و از آنجا که زمین سرخ بود آبها به رنگ قرمز خونی درآمد. همه شگفت‌زده شده بودند. چگونه ممکن است آب این گونه سرخ باشد. حتی بارانی که از آسمان می‌بارید به رنگ سرخ درآمده بود. این اولین‌بار بود که باران به رنگ خون می‌بارید و... بوی خون داشت و یقیناً اگر کسی اقدام به چشیدن آن می‌کرد مزهٔ خون می‌داد.

«۲»

و از آنجا که این واقعه‌ای عجیب و بی‌سابقه بود، مرده‌ها هم سراز گور برداشتند تا ببینند چه خبر است. با کفن از قبرها بیرون زدند و چشمهای خود را مالیدند و به یکدیگر با شگفتی نگاه کردند: چگونه می‌توانستند زنده باشند درحالی که خونی در رگهایشان نبود و نمی‌دانستند چرا صورتهایشان مثل شب ظلمانی سیاه است! مرده‌ها به فکر تشکیل یك جلسهٔ فوق‌العاده افتادند تا مسأله را مورد بررسی قرار دهند. اما قبل از این که این جلسه را تشکیل دهند و حتی پیش از آنکه به خود بیایند، دیدند که بر زمین خوشه‌ها و گلهای سرخی روییده است که به سرعت در مقابل چشمهای آنها رشد می‌کند و بالا و بالاتر می‌رود. شکفتن از پس شکفتن. و مردگان همچنان با تعجب به این صحنه نگاه می‌کردند و حیرتشان صد چندان شد وقتی که دیدند بر هر گل سرخ و خوشه‌ای، اسمی نوشته شده است. خوشه‌ها اسم‌هایی مثل: «عادل»، «ابراهیم»، «حسین»، «الیاس» و «عامر»... داشتند و گلها اسمهایی مثل: «مریم»، «عایشه»، «حیات» و «خوله»...

چگونه چنین چیزی ممکن بود؟ مرده‌ها از یکدیگر در این باره سئوال کردند و کوشیدند تا حرکت کنند، اما پیکرهایشان با زنجیرهایی از جنس آهن و نقره و طلا به زمین بسته شده بود. نمی‌توانستند از چنگ بی‌حسی و کرختی سالیان دراز خفتن در گور خلاصی یابند. تنها چشمهایشان پیدا بود، آن هم لبریز از ترس وحیرت.

اما مردگان بالاخره توانستند به خود حرکت دهند، زندگی به زبانهایشان برگشت و تنها زبانشان به حرکت درآمد و بس.

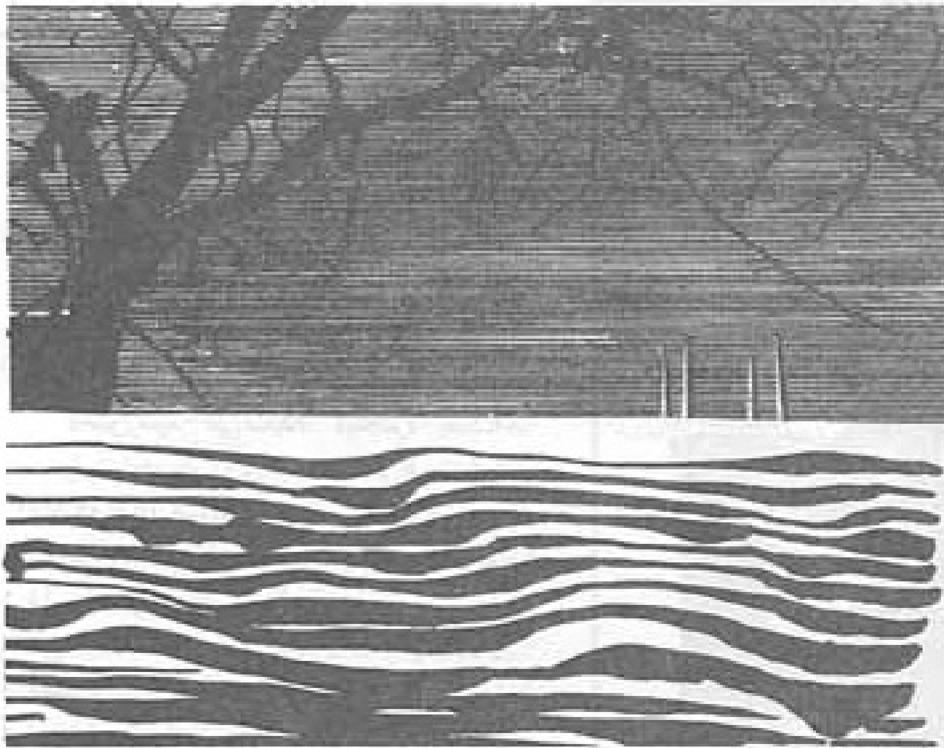
از این حرکت به هرحال خوشحال شدند،چرا که این هم خودش نشانه‌ای از نشانه‌های زنده بودن بود.

باهم مشغول پچ پچ شدند، بعد کم‌کم صدایشان بلند و بلندتر شد و بعداً تبدیل شد به نعره‌های گوشخراش که چیزی از آن فهمیده نمی‌شد. شادی‌شان فزونی گرفت، چرا که توانسته بودند حتی در مماتشان نیز حرفی بزنند. برایشان اهمیت نداشت که این حرف حرفی مفید و با ارزش باشد یا حرفی مهمل و مزخرف. یکی از آنها گفت: «برادران! ما نباید مرده باقی بمانیم»

دومی گفت: «اما ما باید اول سراز راز تغییر رنگ آب در بیاوریم و بفهمیم که چرا گلها و خوشه‌ها هم رنگ قرمز را انتخاب کرده‌اند و چگونه این اسمها بر آن‌ها نوشته شده است.» مردهٔ سوم گفت: «و همچنین ما باید در کنار این تلاش ابراز احساسات هم بکنیم و حتی پیش از سر درآوردن از قضیه دست بزنیم وهورا بکشیم تا بتوانیم ادعا کنیم که ما هم سهمی داشته‌ایم.» یکی از آنها پرسید: «دوست مرده من، این کار چه فایده‌ای دارد؟» دیگری که به نظر می‌رسید پیش از مرگ آدم آبرومندی بوده پاسخ داد: «برادر مرده من، بد نیست برای آرامش وجدانمان در برابر تاریخ و جغرافیا و شیطان این کار را انجام دهیم.» دیگری که تمام وقت ساکت بود داد زد: «و با این کار تهمت تماشاچی صرف بودن را از خودمان دور کنیم، شاید هم بتوانیم این باران سیل‌آسا را در وقت مناسب و پیش از آنکه باقیماندهٔ ما را مثل آشغال جارو کند، متوقف کنیم.» یکی از آنها پرسید: «آیا روز قیامت شده؟» اما مرده دیگری به او اطمینان داد که هنوز روز محشر فرا نرسیده و آن هم به وقت خودش فرا خواهد رسید.

نگهبانان همچنان مشغول تیرباران کردن باران بودند و سئوالات مرده‌ها یکریز ادامه داشت. ناگهان باران سیل‌آسا به دودی تیره و تار تبدیل شد و با ادامه یافتن تیرگی مرده‌ها از حال رفتند و یکی پس از دیگری نقش بر زمین شدند. علی‌رغم نیایش کاهنان و دستهایی که با التماس به طرف آسمان گرفته شده بود و توقف باران را می‌خواست، باران همچنان سیل‌آسا می‌بارید. آنها می‌گفتند که در تمام این مدت انتظار همه چیز را داشته‌اند الا این باران سیل‌آسای خون‌آلود. باران همچنان می‌بارید و در افق هیچ نشانه‌ای از بند آمدن آن دیده نمی‌شد و مردگان همچنان انتظار می‌کشیدند. آنها در انتظار چه هستند؟ باران تا لحظات نوشتن این سطور همچنان یکریز می‌بارد.





لرمانتوف؛
زندگی یی کوتاه، دستاوردهایی بزرگ

● سرگئی نارفچاتوف

● ترجمهٔ یوسف قنبر

دو اسم در شعر روسی وجود دارند که همچون مفاهیم «شروع» و «پیشرفت»، «کشته» و «هنگام درو» یکی پس از دیگری به ذهن متبادر می شوند: پوشکین و لرمانتوف. ولی هر زمان که نیاکان ما این دو اسم را در کنار یکدیگر قرار می‌دادند و با هم مقایسه می کردند آنها را به خورشید و ماه تشبیه می کردند. این تشبیهات قدیمی بصیرت راستینی را در خود نهفته دارد: نور ماه همچنان که نور انعکاسی خورشید است، نور انتقالی آن نیز هست. هیچ کس نمی‌تواند لرمانتوف را بدون پوشکین ببیند، او، وارث و جانشین این است. ولی این نکته نیز باید در نظر گرفته شود که آثار لرمانتوف فی حد نفسه ارزشمند و اصیل و تقلید ناپذیرند. آنها نشان دهندهٔ جهشی جدید در پیشرفت هنری روسیه به شمار می‌روند.

بیایید بر این اصل متعارف یعنی حلقهٔ رابط این دو اسم بزرگ اندکی نور بیفکنیم: فقط پانزده سال پوشکین را ـ که در سال ۱۷۹۹ متولد شد ـ از لرمانتوف ـ که در سال ۱۸۱۴ به دنیا آمد ـ جدا می سازد.

بین دو برادری که در خانواده‌ای واحد رشد می کنند تفاوت سنی فاحش‌تری محتمل است. ولی پانزده سال مورد بحث ما بیشتر نشانگر تفاوت دو دوران از تاریخ یك کشور است تا تفاوت سنی دو فرد و بیشتر نمایانگر اختلاف دو نسل است تا اختلاف سرنوشت دو انسان.

سالهای رشد پوشکین به عنوان یك مرد و شاعر و پدیدهٔ فرهنگی سالهایی بود که روسیه به عظمت و شکوه ملی خود وقوفی ناگهانی یافت. مقاومت در مقابل ناپلئون اشغالگر و شکیبایی نتیجه بخش در برابر سربازان فرانسوی و بیرون راندن آنها از خاك روسیه، همهٔ روسها را در دفاع از کشورشان اتحادی پر تحرك بخشید، و بی جهت نبوده است که جنگ ۱۸۱۲ را «جنگ میهنی» خوانده‌اند. نصرت نهایی، زمانی که ارتش روسیه با خاطرهٔ حریق مسکو به درون سرباز خانهٔ زمستانی پاریس گام نهاد، به چندین امید قدیمی و عزیز، حیاتی دوباره بخشید. آگاهی فزایندهٔ مردم به وجود و هویت خود که از خطر خارجی نشات می گرفت تغییرات قاطعی را در ساختار اجتماعی روسیه ایجاب می کرد.

روسیه سرزمینی ارباب رعیتی بود که به وسیلهٔ تزاری خود کامه اداره می‌شد. در اذهان شورشی، رهایی رعیتها با تلاشی حکومت خود کامه ملازمه داشت.

این دو هدف، کلمهٔ کوتاه ولی زیبای «آزادی» را با مفهومی واقعی و عملی مالا مال ساختند و سپس آن را ورد زبان مردم شرقی زمانه کردند. پوشکین شاعر آزادی شد و هنرش به آمال و آرزوهای شجاع‌ترین مدافعان آزادی الهام و نیرو بخشید.

این آمال و آرزوها در شورش چهار دهم دسامبر ۱۸۲۵ خود را به صورت سیاسی نشان داد. کسانی که در این شورش شرکت جستند به خاطر تاریخ شورش «دسامبریستها» خوانده شدند.

تزار جدید، نیکلای اول، که پس از مرگ ناگهانی برادرش الکساندر بر تخت سلطنت نشست، برای سرکوب شورشیان از توپها استفاده کرد، پنج تن از رهبران آنها را به جوخهٔ اعدام سپرد و بقیه را نیز به زندانها و معدنهای سیبریه گسیل داشت. سبب اصلی شکست دسامبریستها ناتوانی آنها در ایجاد ارتباط با مردم بود. آنها به نام مردم ولی بدون همکاری مردم دست به شورش زدند. انگیزهٔ پاك و منزه این نجبای جوان نه تنها شگفت آور و شجاعانه تلقی نشد بلکه به

خاطر انزوا طلبیش تراژیك به ثبت رسید.

این جنبش آزادی از توطئه‌ای که به وجود آورد به مراتب گسترده‌تر بود و هر چند پوشکین رسماً یکی از توطئه گران به حساب نمی‌آمد ولی در واقع الهام بخش جنبش به شمار می‌رفت. اشعار او نه تنها از اندیشه‌های دسامبریستها بلکه از برداشت خاص آنها از زندگی نیز سرشار بود. این برداشت، روشن و سرور آمیز بود، همان طور که رؤیاهای این شوالیه‌های جوان آزادی رؤیاهایی ساخته از روشنی و سرور بودند. این برداشت به درخشندگی و گیرایی شراب شورشیان بود که به موفقیت هدفی عالی نوش می‌شد. این برداشت هم چون تشبیهات شورشیان و هم چون صدای زیبا و لطیف کلمات «آزاد» و «شکوه» و «عشق» که در همه آنها انعکاس داشت، جوان و پر تحرك بود.

این چنین بود وضع روحی پوشکین زمانی که لرمانتوف نوجوان اشعارش را به خاطر می‌سپرد. ولی فلسفهٔ زندگی لرمانتوف تحت تأثیر ستارگان مغایری شکل گرفت و برداشتش از زندگی نیز از احساسات و تأثیرات متفاوتی رنگ پذیرفت. در این امر شخصیت شخیص لرمانتوف همان قدر تأثیر داشت که تغییرات تند و تیز زمانه دخیل بود. «هرزن» دموکرات انقلابی و معاصر لرمانتوف، می‌نویسد:

«سالهایی که بلافاصله پس از سال ۱۸۲۵ فرا رسیدند سالهای وحشتناکی بودند. برای هر فرد اجتماع دست کم ده سال طول کشید تا از این آگاهی بهبود یابد که روی هم رفته موجودی اسیر و تحت تعقیب است. یأس و دلسردی مطلق بر تمامی اجتماع سایه افکنده بود. اشراف جامعه با شوق و ذوقی بی جا و بی مورد به تخریب همهٔ احساسات انسانی و نیات انسان دوستانه می‌پرداختند. به ندرت خانواده‌ای اشرافی یافت می‌شد که خویشی در جمع تبعید شدگان نداشته باشد، ولی به سختی کسانی پیدا می‌شدند که لباس سوگواری به تن کنند و یا اندوهشان را به طریقی دیگر نشان دهند. هر وقت آنها در صدد یافتن تصویری مغایر با این تصویر غم انگیز بردگی بر می‌آمدند، هر زمان که آنها به خودشان اجازه می‌دادند فکر کنند و برای دیدن علایمی از امید، عمیق‌تر کاوش کنند، خود را با افکاری وحشتناك و دل آزار رودررو می‌یافتند.»

برای لرمانتوف تراژدی زندگی عمومی با تراژدی زندگی خصوصی در هم آمیخت. مصایب داستان کوتاه زندگیش (او بیست و هفت سال کامل نزیست) توانایی تلخ کردن داستان زندگی بلندتری را داشت. میخاییل یوریویچ لرمانتوف در شب ۲ـ۳ اکتبر سال ۱۸۱۴ در مسکو از وصلت وارثهٔ املاکی وسیع و حاصلخیز و افسری فقیر و بینوا به دنیا آمد. بالای گهواره کودك کشمکشی خانوادگی شروع شد که می‌بایست تأثیر سوئی بر تمامی حیات او بر جای گذارد. شاعر آینده مادرش را در دو سالگی از دست داد و به وسیلهٔ مادر بزرگی مستبد الرأی پرورش یافت. مادر بزرگ که از شخصیتی قوی برخوردار بود همان قدر نوه اش را می‌پرستید که از دامادش انزجار داشت و به همین خاطر به او نقشی در تربیت فرزندش تفویض نمی‌کرد. پدر هم تسلیم این وضع بد و ناجور شد تا فرزندش از مرده ریگ مادر بزرگ محروم نشود. کودك بازیچهٔ دست تند خویی بزرگسالان قرار گرفت و روزهای نخستین زندگیش به وسیله اختلافات خانوادگی تیره و تار شد. پژواکهای غم انگیز این درام خانوادگی از اشعار لرمانتوف به گوش می‌رسد و قهرمان یکی از نمایشنامه‌های اولیه‌اش موسوم به «مردم و تند خویی» از موقعیت او در میان عزیزانش چنین توصیف تلخی به دست می‌دهد: «من چون غنیمتی تقسیم شده بین دو فاتحی هستم که هر کدامشان تمایل دارد که قسمت آن دیگری را نیز تصاحب کند.»

تأثیرات فراموش نشدنی نظام ارباب ـ رعیتی از دوران کودکی او را رنج می‌دادند. هزاران بچه اشرافی که در شرایطی مشابه رشد می‌کردند چنان صحنه‌هایی را مسلم فرض می‌کردند و آنها را قسمتی از نظامی محسوب می‌داشتند که برای همیشه برقرار شده بود. آنها با این ذهنیت از کودکی به بزرگسالی می‌رسیدند تا به نوبت خود هم چون پدرانشان ارباب شوند. ولی لرمانتوف داغ سرنوشت مغایری را بر ناصیه داشت. بنابر این در جایی که معاصرینش به تصور خود خوشبختی را به تماشا نشسته بودند، او بدبختی می‌دید. حتی در دوران کودکی هم تضاد و تناقض موجود بین مکنت و فقر و میان قدرت مطلقه در یك سو و فقدان کامل حقوق در سویی دیگر قلب بصیرت بین او را می‌آزرد. او در «سرزمین بردگان و ملك اربابان» بزرگ شده بود.

فعلاً او شاهزادهٔ کوچولو و آمری بود که هر هوسش، به جز هوس دیدن پدر مطرودش، ارضاء می‌شد. ولی حتی همین آزادی خیالی هم که به هزینه رعیتی صدها تن تمام می‌شد به پایان خود رسید. ورای دیوارهای خانهٔ این نوجوان، دنیای بیرحم و سنگدلی انتظارش را می‌کشید، دنیایی که همهٔ آمال و آرزوهای خلاف قوانین و مقررات خود را خرد و نابود می‌کرد. برای مقابله با شرایط و ضروریات مسلم و اجتناب ناپذیر این دنیا نیاز به نیروی روحی و استحکام درونی زیادی بود. باز، «هرزن» می‌گوید: «ضروری بود که شخص بداند چه طور با وجود دلی در بند عشق و محبت، تنفر و انزجار و علیرغم دست و پایی در قید غل و زنجیر، غروری بی حد و حصر داشته باشد.»

لرمانتوف غرورش را در این دنیای خصومت آمیز حفظ کرد تا این که دنیا با قرار دادن حربهٔ قتاله‌ای در دست قاتلی بی رحم او را به قتل رساند. ولی تا زمان وقوع این واقعه هنوز پانزده سالی باقی بود. فعلا نوجوان به جوان تبدیل می‌شد و جوان هم به فردی بزرگسال تکامل می‌یافت. طرح زندگی او در این سالها به اندازهٔ کافی ساده بود. او در سن چهارده سالگی در آموزشگاهی شبانه روزی نام نوشت که به دانشگاه مسکو وابسته بود و فقط به پسران اشراف اختصاص داشت. دو سال بعد او وارد دانشگاه مسکو شد و در سال ۱۸۳۲ خود را به دانشکدهٔ افسری منتقل کرد تا زندگی نظامی را که هدف متعارف و مشترك جوانان هم طبقه او بود آغاز کند. دانشکده مزبور که اسم رسمیش «دانشکده پاسدار و سوار نظام» بود در سن پترزبورگ قرار داشت و طی اقامت لرمانتوف در این پایتخت سلطنتی بود که او به حشر و نشر با طبقهٔ اشراف پرداخت، همان طبقه‌ای که مورد انزجارش بود و می‌بایست به نوبت خود به او اعلام جنگ و نیست و نابودش کند.

در سال ۱۸۳۴ لرمانتوف بیست ساله با پایین ترین درجه یعنی پرچم داری سوار نظام از دانشکدهٔ افسری فارغ التحصیل شد و در هنگ پاسداران و هوسارهای سلطنتی به خدمت مشغول شد.

چنین بود جنبهٔ بیرونی وصامت زندگی او که عملاً چیزی از تأثیرات و تفکرات و تشکیکها و تشویشهای زندگی درونی او به ما نمی‌گوید. در این دوران مرد جوان عشق ورزید و رنج کشید، از دست داد و به دست آورد، متألم شد و به تفکر پرداخت و سپس همهٔ تألمات و تفکراتش را در قالب شعر ریخت. آری، زندگی لرمانتوف به عنوان یك شاعر در واقع از همین دوران آغاز شد.

لرمانتوف که از سال ۱۸۲۸ به شاعری پرداخته بود تا سال ۱۸۳۲ دویست شعر غنایی و ده منظومه و سه نمایشنامه پدید آورد. این، غلیان واقعی قوه خلاقه بود که در جوش و خروش خام آن، نشانه هایی از نیروی اشعار پختهٔ آینده مشاهده می‌شوند. بله، در میان شماری از اشعار مخدوشی که از زیر کلك نسبتاً ناشی لرمانتوف در این دوران بیرون آمدند گهگاه به شاهکارهای راستینی هم چون «بادبان» و «پری دریایی» بر می‌خوریم.

لرمانتوف از سنین بسیار پایین خود را شاعر تصور می‌کرد و چیزی جز شعر و شاعری در آسمان آینده خود نمی‌دید. او حتی مادر بزرگ واقعگرا و سخت‌گیرش را با این اندیشه اشباع کرد ـ قدرت اعتقاد او تا به این حد زیاد بود! اونیفورمهایی که او در ابتدا به عنوان دانشجوی دانشگاه و سپس دانشجوی دانشکدهٔ افسری و آنگاه افسر به تن می‌کرد صرفاً شکل خارجی ارتباط او با نظام رسمی بود. رابطهٔ داخلی او با اجتماع، علیرغم دانشگاه و دانشکده و هنگ، به وسیلهٔ شعر و شاعری شکل می‌گرفت. مشخصهٔ مساعی نخستین او در زمینهٔ شاعری تمایلی بی درنگ به گزینش راههای ناهموار بود. در سالهایی که اندیشه به ندرت به دنیای مربی رخنه می‌کرد، این جوان جسورانه به طرح مسایل تاریخی و فلسفی می‌پرداخت و آنگاه در صدد یافتن جواب آنها بر می‌آمد. تحصیلات عالیهٔ او که به وسیله معلمین خصوصی و عمومی فراهم آمده بود بر خلاف تحصیلات عالیه معاصرینش نام بلاصاحبی نبود بلکه هم چون غذایی مغذی و مقوی بلافاصله صرف تغذیه و تقویت اشعارش می‌شد. گو این که برای لرمانتوف نیز همانند هر نابغه‌ای دیگر حساسیت نقطه آغاز نبوغ بود، ولی او بر حساسیت خود تسلط کامل داشت و می‌توانست تأثرات دلخواهش را برگزیند و بین مسایل با اهمیت و بی اهمیت و بایا و نابایا فرق بگذارد. او هنوز به مرز هیجده سالگی نرسیده بود که تجربیات وسیعی در زمینهٔ شعر و شاعری کسب کرده بود.

دانشکدهٔ افسری و هنگ پاسداران و هوسارهای سلطنتی شاعر را از هنرش جدا نمی‌کردند. این سالها مشاهدات و ملاحظاتی را برای او فراهم ساختند که باید غذای تفکرات آینده‌اش در باب آداب و سنن اجتماعی به شمار رود. آفاق خلاقیت او فراخ تر می‌شد و او بدون این که هنر شاعری را از دست بگذارد، به نوشتن داستان و نمایشنامه روی آورد: داستانهایی چون «وادیم» و «شاهزاده خانم لیگوفسکایا»، و شاهکار تئاتریش، «مجلس بالماسکه»، یادگارهای این دوران اند.

ولی در زندگی کوتاه لرمانتوف لحظه‌ای پدید آمد که غلو کامل در مورد اهمیت آن از محالات است. ما به درستی نمی‌دانیم که راه زندگی او ـ بدون صدای وحشتناك شلیك طپانچه‌ای که در تمامی روسیه

انعکاس یافت و هنوز هم قلب هر فرد روسی را رنجه می‌کند ـ چه می‌بود. در سال ۱۸۳۷ بزرگترین شاعر روسیه یعنی آلکساندر پوشکین در یک دوئل کشته شد. مرگ پوشکین تنها تراژدی هنرمندی که در نبردی نابرابر با قوای مزاحم دربار شرکت جسته و سرانجام شکست خورده و یا ادبیاتی که بناگاه رهبرش را از دست داده باشد نبود، بلکه تراژدی تمامی یک قوم و ملت بود. به نظر می‌رسید که با مرگ پوشکین عمر آمال و آرزوهای آزادیخواهان نیز به پایان رسیده باشد. شلیک کننده‌ای که شاعر را بر زمین افکند یادآور شلیک‌های سربازان تزاری در سرکوب شورش دسامبریستها بود که آزادی را به هلاکت رسانده بودند. با مرگ پوشکین استبداد بر آزادی، نظام ارباب ـ رعیتی بر نظام مردمی، ارتجاع بر تجدد و تاریکی بر روشنایی پیروز شدند، ولی عمر این پیروزی کوتاه بود.

مشعل درخشانی که از دست شاعر بزرگ آزادی بر زمین افتاد بلافاصله به وسیله شاعر نسبتاً گمنامی از زمین برداشته شد. لرمانتوف که از مرگ پوشکین عمیقاً داغدار شده بود در رثای او شعر می‌سرود که نه تنها قلب قاتل را بلکه قلوب محرکین و حامیان او را نیز هدف قرار داد. این شعر که از دست به دست و از دهان به دهان به گردش در آمده بود، واکنش پرشوری از جانب روشنفکران زمانه را سبب شد. نام لرمانتوف که تا آن موقع فقط در حلقهٔ کوچک دوستانش نام آشنایی بود یک شبه در تمامی روسیه مشهور و با امید و امتنان ورد زبانها شد. این واکنش برای نیکلای اول واقعاً آزار دهنده بود؛ شعله‌ای که تازه به وسیله چکمه‌پوشان استبداد خاموش شده بود دوباره با شدتی هرچه بیشتر اشتعال آغاز کرده بود.

لرمانتوف به جرم تصنیف اشعار ممنوعه از هنگ پاسداران و هوسارهای سلطنتی به جبهه جنگ در قفقاز منتقل شد، و این اولین تبعید او بود.

درست از روزی که نام لرمانتوف با خاطرهٔ پوشکین عجین شد ستاره اشتهارش درخششی سریع گرفت. هرچند از عمر او بیش از چهار سال و نیم باقی نمانده بود، ولی او توانست در این مدت کوتاه بزرگترین آثارش را خلق کند.

لرمانتوف قبل از مرگ پوشکین به وجود نیروها و استعدادهای ذاتی خود وقوف کامل داشت. تنها به ضربه‌ای روحی نیاز بود تا آن نیروها و استعدادها را به حیات آورد و اکنون مرگ پوشکین فراهم آورندهٔ ضربه روحی مورد نیاز شده بود. با ضربهٔ روحی، احساسات نوعی نیز از راه رسیدند. لرمانتوف شخصاً پوشکین را نمی‌شناخت ولی صرفاً همین آگاهی که شاعر بزرگ با او در اجتماعی مشترک زندگی و فکر و کار می‌کند، او را از تشکیک‌ها و تشویشهای فراوانی آزاد ساخته بود. چشم امید مردم برای یافتن جواب مسایل رنج‌آور زندگی به پوشکین دوخته شده بود و اشعارش چراغ هدایت جامعه به حساب می‌آمد، ولی اکنون دیگر پوشکینی در میان نبود. در لحظه‌ای که پوشکین بزرگ از دست رفت لرمانتوف احساس کرد که بی‌اعتنا به تمایل شخصیش، بار سنگینی بر شانه‌هایش نهاده شده است و او دیگر حقی ندارد که منفعل باشد و یا سکوت اختیار کند و اگر هم چنین

می‌کرد اشعارش که به نظر می‌رسید از زندگی مستقلی برخوردار باشد همچون سیلی خروشان و جوشان به جریان خود ادامه می‌داد. توگویی قلب شاعر به یکباره شکافته شده است. او که تا سال ۱۸۳۷ شاعری با استعداد و درجه یک به شمار می‌رفت پس از مرگ پوشکین تبدیل به شاعری بزرگ و نابغه شد.

تبعیدش به قفقاز که سبب آشنایی نزدیکش با سربازان عادی و مردم معمولی کوهپایه شد، او را با واقعیات زندگی رودررو کرد. او که از جو و فضای محتضر جامعهٔ اشراف فرار کرده بود اکنون به چشم خود می‌دید که چه تفاوت فاحشی بین زندگی مردم و تصورات رایج در مجالس مجلل سن پترزبورگ از همان زندگی وجود داشته است. شعر این زندگی بر دل شاعر نشست و جنبهٔ مردمیش از آن پس جزء جدا نشدنی هنرش شد.

اکنون لرمانتوف خود را نمایندهٔ نسلی به حساب می‌آورد که محکوم به سپری کردن دوران ایستا و راکد بود و این حقیقت او را وادار به یافتن معنا و مفهوم



عام‌تر و ملموس‌تری در سرنوشت تلخ و غم‌انگیز معاصرینش می‌کرد. او که از طرز بیان خاص مکتب رمانتیسم در شعر «من هم در روزهای از دست شده عشق ورزیدم» با طنز یاد کرده بود، اکنون از توصیف طوفانهای طبیعت و طغیانهای دنیای درون آدمی به اصول خلاقهٔ کاملاً مغایری روآورد که از یک ارزیابی واقعگرایانه و هوشمندانه جریان تاریخ نشأت می‌گرفت.

در سال ۱۸۴۰ وقتی که او به انتشار اولین و آخرین اشعارش همت گماشت به این اصول جدید پایبند بود. در همان سال رمان «قهرمان عصر ما» یکی از شاهکارهای مسلم داستان نویسی روسی منتشر شد و سبب ترفیع مقام خالق خود به سطح هنرمندی بزرگ و وقایع نگاری دقیق شد.

زندگی شاعر در آن سالها، طوفانی سرشار از اتفاقات و تاثرات بود. در اثر کوششهای مادر بزرگ صاحب نفوذش او مجاز شد که به سن پترزبورگ باز گردد ولی مدت زیادی نگذشت که تحریک مغرضین او را وادار کرد که پسر سفیر فرانسه را به دوئلی بی فرجام بخواند و بدین نحو بهانه‌ای برای بازداشت و تبعیدی دیگر به دست مسؤولین دهد. برای نیکلای اول لرمانتوف فرد خطرناکی بود که می‌بایست از پایتخت دور باشد. این

زمان، او به هنگ پیاده نظامی منتقل شد که تقریباً به طور دایم به جنگ قفقاز اشتغال داشت. او بی‌درنگ به شجاعت و بی‌پروایی در نزد همقطارانش معروف شد ولی به زعم تزار روسیه هم‌چنان روشنفکر عاصی و مبارزی باقی ماند که نمی‌بایست با درجه و مدال و یا مرخصی مورد تشویق قرار گیرد.

تاثرات خدمات نظامی به طور عمیق و دقیقی در اشعار او بازتاب یافتند. در شعری موسوم به «واله ریک» شاعر پس از ترسیم تصویری فراموش نشدنی از نبردی که او خود در آن شرکت داشته است می‌نویسد:

با اندوهی باطنی و خالصانه اندیشه کردم:
به راستی که بشر موجود رقت‌انگیزی است.
او که چیزی را فاقد نیست
ـ آسمانی صاف در بالای سر و زمینی گسترده در زیر پا دارد
چرا و به چه خاطر باید جنگهای بیهوده برپا کند؟

اگر شمول شامل این شعر را درک کنیم ـ که تنها طریقهٔ درست درک آن است ـ پی خواهیم برد که اندیشهٔ شاعر به چه سرزمینهای دور دستی سفر کرده است. رمان سترگ «جنگ و صلح» از تولستوی بزرگ از همین کلمات لرمانتوف الهام گرفته است و این امری تصادفی نیست که وقتی نویسنده‌اش از مسألهٔ مطروحهٔ شاعر سخن به میان می‌آورد مدعی می‌شود که تمامی سدهٔ نوزدهم نتوانسته است آنرا حل کند. این «چرا و به چه خاطر؟» با تمام نیرو و توانش به درون ادبیات و اندیشه روسیه خلیده است و هرزمان که ما ضمن یادآوری از میراث پوشکین از میراث لرمانتوف نیز ذکری به عمل می‌آوریم به این «چرا و به چه خاطر؟» بزرگ و ژرف او نظر داریم.

«واله ریک» شعر خارق العاده‌ای است ولی باید فقط به عنوان حلقه‌ای از زنجیر طلایی آثار لرمانتوف در این دوران مورد ارزیابی قرار گیرد.

او اشعار «متسیری» و «شیطان» را که در کودکی شروع کرده بود به اتمام رساند و بازنویسی کرد و سپس به تکمیل منظومه «کالاشنیکوف تاجر» پرداخت و تعدادی اشعار تغزلی ناب سرود که در ادبیات روسیه عمری جاودانی یافته‌اند. فریاد تقبیح و تخطئه با نیرویی فزاینده از این اشعار به گوش می‌رسد. اشعار ابدی «اندیشه» و «در میان مردم بوقلمون صفت» هم چون صدای سیلی‌ای که به صورت اجتماع و نظام حکومتی نیکلای اول نواخته شده باشد در تمامی روسیه انعکاس یافت. لرمانتوف در طی دیدار کوتاهی که از سن پترزبورگ و مسکو به عمل آورد با انتشار آخرین آثارش رفیع‌ترین مقام شاعری روسیه را نصیب خود ساخت. ولی او را که بین دو احساس متضاد گرفتار شده بود بار دیگر به قفقاز فرستادند.

تمایل به تغییر کامل زندگی نظامی به زندگی هنری و خلق آثاری جدید و نشر مجله‌ای ادبی، در تضاد مطلق با اندوه ملموس مردی قرار گرفت که خود را محکوم به مرگ احساس می‌کرد، مرگی که مطلوب و مقصود مقامات حکومت جبار روسیه بود. دشمنانش او را پی در پی به خطرناک‌ترین قسمتهای جبههٔ قفقاز اعزام می‌کردند، بی‌خبر از این که او مانند کسی که زرهی سحرآمیز به تن داشته باشد از تیرهای مردم کوهپایه جان سالم به در خواهد برد. آنها ناچار شدند که به نقشه‌ای شیطانی دست زنند و برای عملی کردنش از

مرد عامی و مبتذلی استفاده کنند که سرنوشت ننگینش برخاک افکندن گل امید ادبیات روسیه در یک دوئل بود. مرگ لرمانتوف در مرافعه‌ای خصوصی و مرگ پوشکین در واقع نتیجهٔ دسایس رژیمی بود که برای ساکت کردن منتقدینش از به کارگیری بی‌رحمانه‌ترین شیوه‌های ممکن ابایی نداشت. در روز اندوهناکی در ماه ژوئن سال ۱۸۴۱ لرمانتوف با قلبی شکافته بر زمینی سنگی سقوط کرد. او هنوز بیست و هفت ساله نشده بود.

حیاتی بس کوتاه ولی دستاوردهایی بس بزرگ ـ این است اولین چیزی که به ذهن متبادر می‌شود وقتی که به لرمانتوف می‌اندیشد. دستاوردهای او زیاد بودند، در واقع خیلی زیاد بودند ـ شعر، داستان، نمایشنامه و او در همهٔ آنها درخشیده است و چه درخشیدنی! اهل مطالعه نه تنها لرمانتوف را در کنار پوشکین قرار می‌دهند بلکه هستند کسان بسیاری که احساسات و علاقه خاصی نسبت به او دارند. اغلب شنیده می‌شود که می‌گویند: «من عاشق پوشکین هستم ولی نسبت به لرمانتوف احساس نزدیکی بیشتری می‌کنم.»

زبان عادی با محدودیتهایی که دارد از توصیف سحر و جادوی خاص اشعار لرمانتوف قاصر و عاجز است. جوانان بیش از دیگران نسبت به رمانتیسم عاصی اشعارش واکنشی بی‌درنگ نشان می‌دهند.
این ابیات از شعر «بادبان»:

«امواج آبی رنگ می‌رقصند و می‌جنبند
و انوار روشن خورشید دریاها را نوازش می‌کنند
ولی بادبان عاصی طوفان را خواهان است
گویی در طوفان صلح و آرامش را جویان است.»

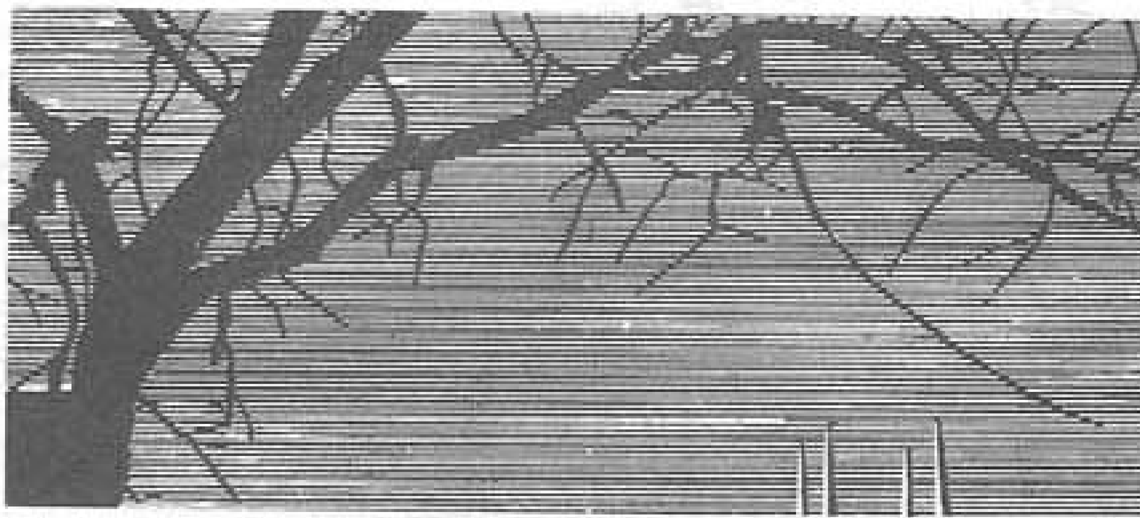
می‌تواند احساسات فرد و یا نسل مبارزی را بیان کند و یا عطش دلپذیر سفر به دیار مجهولات و معانی و اهداف را در جوانان برانگیزد. معنی ضمنی و تلویحی این شعر گسترده و گوناگون است و هر نسلی بر طبق امیال و آرزوهایش آن را مورد تعبیر قرار می‌دهد.

شعر روایتی «متسیری» نیز شعر پرمعنایی است: راهب جوانی که قبل از میثاق نهایی رهبانیت از صومعه می‌گریزد و سه روزی را در آزادی کامل سپری می‌کند در ضمن اعتراف در بستر مرگ از حیات گذشته‌اش این گونه سخن می‌گوید:

«حیات کوتاهم به حیات اسیری مانند بوده است
حیاتی این چنین آرام را
با حیاتی پر خطر و اضطراب مدام به معاوضه مایل بوده‌ام
شوری دیرین که همیشه در بدنم داشت
نخست به صورت کرمی درونم را کاست
و سپس به شکل آتشی سوزان تمام وجودم را سوخت
رؤیاهایم از سلول ساکت و خفقان‌آور صومعه
به بازار مکاره‌ام کشاندند.

ـ دنیای پرجوش و خروشی که قلل کوههایش
نهان در ابرها بودند و مردانش هم‌چون عقابان آزاد ـ»

معاصرین لرمانتوف شعر «متسیری» را اعتراضی بر ضد نظام نیکلای اول که آزادی را به بند کشیده بود تلقی می‌کردند ـ زمینهٔ اجتماعی و معنوی شعر بدون شک چنین بود. مقتضیاتی که آفرینش شعر مزبور را سبب شدند همراه با رژیم نیکلای اول محو شدند، اما این شعر هم‌چنان دلها را منقلب می‌کند. عصیان عقل و عاطفه بر علیه دنیای «ساکت و خفقان‌آور» و ساختن دنیای «پرجوش و خروش» با مردانی «همچون عقابان آزاد» ـ این است پیام ابدی و



همیشگی این شعر برای نسلهای جوان.

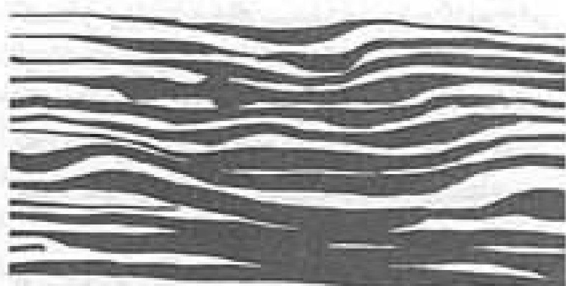
در اشعار لرمانتوف فریادهای عصیان رمانتیک با فریادهای خشمگین تقبیح و تخطئه از اشعاری هم‌چون «در رثای شاعر» و «اندیشه» به هم می‌آمیزند. او نه تنها بر ضد دیوانسالاری زمانه می‌شورد بلکه علیه نسل خود نیز قیام می‌کند، نسلی که قادر به ادراک و محروم از اقدام بود. میوه زودرسی که در تشنگی شهد حیاتبخش درخت می‌سوخت.

این است تشبیهی که او از نسل منفعل خود به عمل می‌آورد. او با بی‌رحمی یک جراح مفاسد عصرش را می‌شکافد و برملا می‌کند. اشعاری چنین که پانسمان را از زخمهای جامعه برمی‌گیرند و آنها را کاملا آشکار می‌سازند، فریاد مردی که در شب دیجور فاجعه گرفتار آمده است. این فریاد خشم و نومیدی هنوز هم پس از گذشت سالیان دراز قلوب ما را منقلب می‌کند. هنوز هم صدای تراژیک یک نسل از شعری چون «بیهودگی و اندوه» به گوش ما می‌رسد. این شعر تجسم جوی است که شعر «اندیشه» خالق آن بوده است. در نظرگاه ما مردی که در دورانی ارتجاعی زندگی می‌کند از «انجمن افسرده» برمی‌خیزد. جدایی وحشتناک از دیگران نتیجهٔ مستقیم این اقدام اوست. اگر شعر «اندیشه» توصیفی کلی از بیماری نسلی را به دست می‌دهد شعر «بیهودگی و اندوه» به تشریح تأثیر آن بیماری بر روی فردی از جامعه می‌پردازد. این شعر که یأس مطلقش حس شگفتی ما را برمی‌انگیزد همچون معیاری دقیق پیشرفت بیماری نسل معاصر شاعر را معین می‌کند.

اندیشهٔ سازنده و خلاق لرمانتوف بیشتر در آن دسته از آثارش نمایان است که از تاریخ و فرهنگ عامیانه مردم روسیه نشأت گرفته‌اند. در آثاری نظیر «منظومه تزار ایوان»، «واسیلیویچ» و «اوپریچنیک جوان» و «کالاشینکوف تاجر» شاعر به مسأله غرور و عزت فرد در مقابله با تاریخ می‌پردازد و به خوبی نشان می‌دهد که شأن معنوی او با قدرت حکومت استبدادی برابر است. لرمانتوف در شعر «بورودینو» از شهامت و دلاوری مردم در جنگ میهنی ۱۸۱۲ تجلیل به عمل می‌آورد و قهرمانان آن زمان را با مردم دوران خود مقایسه می‌کند. مردپیری که حکایتگر داستان جنگ است پی‌درپی تکرار می‌کند: «آنها، برخلاف شما، قهرمانانی راستین بودند!» در شعر «سرزمین من» شاعر به سنجش میهن دوستی خود با طرز تفکر رسمی و قشری حکومت دیکتاتوری می‌پردازد. تلقی او از مردم به عنوان نیروی محرکهٔ تاریخ و حیات مردم به عنوان محتوای اصلی تاریخ اساس این میهن دوستی‌ها را تشکیل می‌دهد.

لرمانتوف یکی از استادان مسلم شعر تغزلی است. تغزل خاص او در غالب اشعارش حضوری ملموس دارد. عشق روحی مطرود به زنی خاکی در شعر «شیطان» و اندوه اعترافات خصوصی در شعر «اندیشه» و پاکی مقدس در شعر «نیایش» و بالاخره خشم موجه و به مورد در شعر «در رثای شاعر» را باید صور مختلف این تغزل خاص او دانست.

آثار لرمانتوف نه تنها مطلوب مردم روسیه است بلکه به خاطر برخورداری از شمولی جهانی مقبول مردمان سرزمینهای دیگر هم شده است.



● دربارهٔ زندگی و آثار موسیقیدان نابغهٔ اتریشی، ولفگانگ موزارت



مرثیهٔ ناتمام...

● ترجمهٔ ص ـ شهبازی

■ دویست سال پس از مرگ موزارت، جهان، نبوغ و خلاقیت او را گرامی می دارد. ولی یک سوال همچنان باقی است و آن اینکه آیا مرگ او زودرس بود؟

■ شوهر محبوبم! ای که برای من و تمام اروپا فراموش ناشدنی هستی ـ اکنون دیگر راحت شدی! برای همیشه.

بله، ساعت یک بعد از نیمه شب بین چهارم و پنجم دسامبر همین سال، مرگ ناگهانی به سراغش آمد. هشت سال تمام عمر ما با صمیمانه ترین و مستحکم ترین پیوندها به یکدیگر پیوسته بود. باشد که من هم به زودی به تو ملحق شوم.

همسر افسرده ات: کنستانز موزارت نی وبر، وین ـ پنجم دسامبر ۱۷۹۱

□□□

دویست سال پیش طی مراسم تدفین فقیرانه ای که سادگی آن هنوز هم انسان را متحیر می کند، شوهر کنستانز موزارت به خاک سپرده شد. روزمه گرفتهٔ آرامی از ماه دسامبر بود. عزاداران در یکی از سالن های فرعی کلیسای سنت استفان واقع در قلب وین با موزارت خداحافظی کردند. به اقتضای موقعیت و به بهانهٔ خرابی هوا، کسی از «حامل تابوت او تا گورستان سنت مارکس تشییع نکرد. آخر پیمودن این مسافت مستلزم نیم ساعت پیاده روی بود! در آنجا بدن آهنگساز را در قبر اشتراکی بی نام و نشانی دفن کردند: ولفگانگ آمادیوس موزارت، سرانجام در برابر هجوم امراض گوناگون و فشار طلبکاران، یک ماه پس از آنکه سی و ششمین سال زندگیش را به پایان رساند، بدرود حیات گفت: و جاودانه شد.

امسال، جهان دویستمین سالمرگ او را در حالی گرامی می دارد که تصنیفاتش در تمام مراکز موسیقی کلاسیک اروپا اجرامی شود و در زادگاهش ـ اتریش ـ چهرهٔ خندان او پشت جعبه های شکلات وینی به نام «موزارت کوگلن»، به چشم می خورد و حضور روحانی او در پراگ، همانجا که زمانی نامش ورد محافل اشرافی و زمزمهٔ ملودیهایش بر لبها جاری بود، احساس می شود. در مونیخ، در لندن، در پاریس و در سراسر ایتالیا و بالاخره در همه نقاطی که خود او روزگاری سفری و گذری داشته و استعداد و مهارتش مایهٔ حیرت تاجداران و هنرشناسان شده، ساخته های او بر صحنه های هنری حکمفرمایی می کند. حتی در نقاطی هم که او شخصاً بدانجا سفری نداشته است، در شهرهایی که فرهنگشان با فرهنگ اروپائی متفاوت است و فاصلهٔ جغرافیائیشان با اروپا بسیار (از قبیل بوستون و توکیو) یاد موزارت به شکل بی سابقه ای گرامی داشته می شود. ارکسترها برنامه هایشان را بر اساس آثار او تنظیم کرده اند و انسان به ندرت وارد سالن اپرایی می شود که در آن «عروسی فیگارو»، «دن جیووانی»، یا «فلوت سحرآمیز» نواخته نشود. این شور و اشتیاق و گرامیداشت به حدی است که انسان به یاد حرف امپراطور ژوزف دوم می افتد که در مورد یکی از آثارش (The Abduction From the Seraglio) به موزارت گفته بود: «موزارت عزیز! نتهایش بی اندازه زیاد است»، و پاسخ فی البداههٔ آهنگساز به این انتقاد مثل همیشه درست بود که: «ولی حتی یکی از نت هایش هم زیادی نیست.»

ظاهراً در هر عصر و زمانه ای، آهنگساز بزرگی به شهرت می رسد که لیاقتش را داشته باشد و ارزش موزارت همواره در بین هنرشناسان و خبرگان فن محفوظ بوده است ولی مثل این است که تازه در عصر ما تمامی ابعاد استعداد و نبوغ او کشف شده است. موزارت در طول حیاتش از این که با معاصرانش از

قبیل گلوک، هایدن، سالیری و حتی کلمنتی سنجیده شود در عذاب بود. در قرن نوزدهم که زمان اوج رومانتیسم موزیکال بود، موسیقی او را به عروسك چینی کلاه گیس بر سر پر زرق و برقی تشبیه می کردند که مانند ظاهر چشم نواز عروسکها، گوش نواز است ولی تأثیری بر قلب و روح انسان نمی گذارد. حتی در همین قرن بیستم هم او غالباً از نظرگاه منتقدین و خبرگان فن، بعد از بتهوون قرار داشته است. ولی اکنون موزارت جایگاه خودش را یافته است. اپراهای او که در زمرهٔ قدیمی ترین ها به سبك مقبول ومشروط بودند، هنوز هم به همان تازگی دو قرن پیش است. سمفونی های او ـ مجموعاً چهل و یك عدد ـ جزء لاینفك برنامهٔ تمامی ارکسترهاست. نواختن وشنیدن موسیقی مجلسی او بخصوص آهنگهایی که برای سازهای زهی تصنیف کرده است هنوز هم لذت بخش است.

اعتلای مقام موزارت مدیون تجدید روزافزون اجرای آثار اوست. حرکات موقرانه و سنگین «کارایان»، احساساتی بودن جذاب «بوهم» به همراه راهبران سنگین دست اتریشی و آلمانی مرده و جای خودرا به تقلیدی مسری از مکتب «سازهای اصلی» داده است. پیشروان این مکتب «کریستوفرهاگوود»، «جان الیوت گاردنیر» و دیگران بودند که دانگ صدا، بافت و ضرب زمان موزارت را حفظ کرده و آثار اورا با پیانوها و ویولن هایی که موزارت با آنها آشنایی داشت، می نواختند. دویست سال پس از مرگ موزارت، گویی بالاخره نوازندگان دریافته اند که موسیقی او چگونه باید اجرا شود و شنوندگان هم آمادهٔ شنیدنش شده اند.

ولی چرا این قدر طول کشید؟ جواب یك کلمه ای به این سؤوال، «بتهوون» است. سایهٔ غول آسای او برصحنهٔ موسیقی قرن نوزدهم سیطره و سلطه ای داشت و سلیقهٔ قرن نوزدهم نیز تکلیف کیفیت آثار قرن بیستم را معلوم کرد. بتهوون و موزارت در هر زمینه ای دو قطب مخالف یکدیگر بودند. بتهوون گستاخ و خشن بود (ولی خوشگذران نبود)، بتهوون با سرسختی تمام به مبارزه با دنیایی ستمکار برخاسته بود. بتهوون این موسیقیدان بزرگ بشر دوست از دست ستمکاران خشمگین بود (سمفونی خداحافظ ناپلئون، سلام اروپکا)، بتهوون بادوی اونیفورم پوشی نبود که از در پشتی کاخها واردشود. او همیشه از درجلو می آمد. بتهوون نیز همچون واگنر، یکی دیگر از موسیقیدانان قرن نوزدهم، صرفاً با نیروی ارادهٔ خود و با استفاده از ارکسترهای بزرگتر، پیانوهای قوی تر و خوانندگانی حنجره پولادین، خودرا به یك آهنگساز بزرگ مبدل کرد ـ موسیقی او عمدتاً با خون و اشك و عرق نوشته شده است.

ولی هیچیك از خصوصیات فوق الذکر در مورد موزارت صادق نبود. موزارت گاه خشن و غالباً خوشگذران بود (ولی هرگز گستاخ نبود). او از نعمت دانگ صدای کامل و بی نقصی برخوردار بودو می توانست یك سمفونی کامل یا قطعه ای برای نواخته شدن با سازهای زهی را تمام و کمال در ذهنش تنظیم کند. پیش نویسهای اولیهٔ موزارت مثل نسخه های پاك نویس شده می مانند، و در آنها خبری از خط زدن های عصبی بتهوون نیست. موزارت می توانست بزرگترین ویولن زن اروپا باشد ولی در جوانی نواختن این ساز را کنار گذاشت تا همّ و غمش را معطوف نواختن پیانو کند و بهترین پیانیست باشد. نامه های موزارت به پدر، مادر، خویشان و همسرش شاهکارهای کوچکی از شوخیهای مستهجن و اظهارنظرهای صریح و بی پروا است. در این نامه ها خبری از وصیت نامهٔ بتهوون نیست.

موزارت مصداق چیزی بود که بعدها به وسیلهٔ همینگوی به «شهامت» تعبیر شد.

کدام را باید بیشتر ارج نهاد، استعداد طبیعی خداداده، یا کار سخت و مشقت بار را؟ عصر رفتارگرا و معتقد به تساوی فطری بشر ما مورد تهدید استعداد واقع شده و نسبت به نبوغ ظنین است. خوب، شما موزارت را چگونه «توجیه» می کنید؟ بله، درست است که پدرش لئوپولد موزیسین خوبی بود، درست است که او دریکی از شهرهای اروپا که خلاق ترین شهر این قاره از نظر موسیقی بوده است، می زیست. ولی لئوپولدها وموزارت ها همینطور توی خیابان نریخته بودندو کم نبودند مردمی که در وین می زیستند و با موسیقی آشنائی چندانی نداشتند. توجیه پیروزی به سختی بدست آمدهٔ بتهوون ـ پایان نامهٔ تحصیلی او در مدرسهٔ رنج و عذاب ـ به مراتب آسانتر است از توجیه دولت بی خون دل به کنار آمده ای که نصیب موزارت شده است. بتهوون ها نابغه به دنیا نیامده اند. آنان با تحمل رنجها و کوششها بدین مرحله رسیده اند. و حال آنکه موزارت ها با نبوغی خداداده قدم به عالم هستی نهاده اند؛ گرچه تعداد ایشان به مراتب کمتر از آنان است.

موزارت تنها موسیقیدانی نبود که مورد عنایت بیکران خداوندی واقع شد: «کامی سن ـ سن» رمانتیك فرانسوی هم احتمالا به همان اندازه از استعداد و موهبت خدادادی بهره مند بودو همچنین احتمالا لئونارد برنشتاین آمریکایی. البته ایشان هم که با موهبت خدادادی به دنیا آمده اند به نوبهٔ خود تاوان استعداد فطری خویش را پرداخته اند. نگاهی به فهرست بیماریهای سخت موزارت حیرت انگیز و وحشتناك می نماید: تب رماتیسمی در سال ۱۷۶۳ و عودت همین مرض در سال ۱۷۶۶، تیفوئید در اواخر سال ۱۷۶۵، آبله در سال ۱۷۶۷، آبسه های دندانی در ۱۷۷۰ و ۱۷۷۴، برونشیت به سال ۱۷۸۰، تب رماتیسمی حاد در سال ۱۷۸۴؛ آخرین دوره بیماری در سال ۱۷۹۱ شامل عفونت استرپتوکوکی، نارسایی کلیه و ذات الریه بود و در اواخر، بدنش آنقدرورم کرده بودکه نمی توانست حرکت کندو اینهابود ارقام سنگینی که موزارت بابت استعداد فطریش پرداخت.

جرج برنارد شاو به مناسبت صدمین سالمرگ موزارت در سال ۱۸۹۱ نوشت: «نباید فکر کنیم که زندگی موزارت یك زندگی معمولی با نیازهای انسانهای معمولی بوده است. او از توانایی های بسیاری برخوردار بود چه در کار و چه در تفریح. شوخی می کرد، می خندید، لطیفه می گفت، مسافرت می کرد، بازی می کرد، می خواند، شعر می گفت، می رقصید، در بالماسکه ها شرکت می کرد، آکتور بود، بیلیاردبازی می کردو در همهٔ این کارها به اندازه ای که لذت ببرد مهارت داشت: درسی سالگی مثل کودکی دوست داشتنی بود و در پنج سالگی وضع یك مرد جدی و حسابی را داشت».

«شاو» که موزارت و «واگنر» را بیش از دیگران تحسین می کرد یکی از نخستین کسانی بود که توانست ارزش تصنیفات موزارت را دریابد. او می دانست که احساسات طبیعی سرمنشاء نبوغ موزارت است نه صداهای زیبا. «در میان معاصرین موزارت نه تنها افرادی نمی یافتید که با چشمان نیم بسته به موسیقی زیبای او گوش بدهند و لذت ببرند، ... بلکه از کثرت منتقدان و عیب جویان آثار او نیز شگفت زده و مبهوت خواهید شد: منتقدان ایراد می گرفتند که موسیقی او پرسر و صداست و باید انبوهی اصوات ناهنجار را تحمل کرد تا به نغمه های دلنشین رسید. کثرت تنهایش گوش آزار است و انتقاداتی از این قبیل... و این پرسش که چه بر سر این استعداد خارق العاده آمد؟».

ولی پاسخ این سوال «پیشرفت» بود. موزارت هم مثل باخ در دورهٔ باروك، استیل موسیقی رایج را جمع بندی کرد و بدان شاخصیتی داد: او چیزی را ابداع نکردبلکه آنچه راکه وجودداشت به اوج رساند. او هر قالبی را که می یافت ـ اعم از سونات، سمفونی، کنسرت و اپرا ـ آن را می گرفت و بدان جان تازه ای می بخشید. موسیقی موزارت از اعماق جان انسانی سخن می گوید و ساده و بی آلایش است.

رمانتیك ها که عاشق کشف و اختراع بودند و قهرمانان موسیقی آنان از قبیل بتهوون، لیست، واگنر، کسانی که همتشان صرف یافتن معادل های صوتی موسیقی در پنجاب و عربستان و آفریقای مرکزی شده بود. نغمه هایی که شنوندگان عصر موزارت را وحشت زده کرده بود اکنون دیگر برایشان شگفتی و وحشتی نداشت. مهمترین و جاودانه ترین خدمت موزارت به فرهنگ موسیقی عبارت است از تحول اپراهای موزیکال ساکن و بی تحرك افسانه ای و باستانی به نمایشی زنده و جاندار.

آیا آنچه موزارت به جهان هنر عرضه کرد مشتمل بر همه تواناییها و امکانات بالقوهٔ اوست؟ البته می توان با اشاره به فاجعهٔ مرگ زودرسش به فغان و دریغ پرداخت که جهان هنر از نبوغش محروم مانده است. گرچه با توجه به حد متوسط عمردر آن زمانه چندان هم زودرس نبوده است، و این هم درست که موزارت در بستر مرگ فریاد زده بود: «آیا مقدر چنین است که بدین زودی با هنرم وداع گویم، آنهم در لحظه ای که دیگر مجبور به اطاعت از سلیقه مردم و مد روز نیستم، آنهم درلحظه ای که می توانم افکار و آرزوهایم را تحقق بخشم؟ ولی شکوهٔ او از حکم سرنوشت و مرگ ناگهانی نه برای این بود که عالم هنر محروم خواهد ماند. همه غم و نگرانیش از آن بود که همسر و دو پسرش را بی پشتیبان و اندوخته ای برای زندگی وا می گذارد و می گذرد. در نامه های او به چیزی بر نمی خوریم که نمایانگر آن باشد که موزارت با همه نیرو و استعدادش به کار نپرداخته باشد، گرچه خود او در بسیاری موارد دیگران را به علت عدم استفاده از توانایی و استعدادشان به انتقاد گرفته است. سوالی که همچنان باقی است این است که اگر موزارت هشتاد

سال عمر کرده بود، آیا شاهکارهای بیشتری خلق می‌کرد؟ به این سوال پاسخ قطعی نمی‌توان داد ولی اگر هم بگوییم «احتمالا نه»، مرتکب کفر و معصیتی نشده‌ایم. سه سمفونی آخر او در می بمل و سل مینور و دوماژور در منتها درجهٔ کمالی که بشر قادر به دستیابی بدان است تصنیف شده‌اند. کنسرتو کلارینت، آخرین اثر بزرگ کامل شدهٔ او با چونان آرامش وصفایی آسمانی با ما سخن می‌گوید که دقیقا بر خلاف حال و وضع جسمانی سازندهٔ اوست. در سال ۱۷۹۱ موزارت دو اپرا نوشت: فلوت سحرآمیز، اولین نمونهٔ یك نمایش موزیکال برادوی که همچنان ازجذابیت خاصی برخوردار است و «لاکلمنزادی تیتو»، اپرایی به شیوه و سیاق سنتی که معرف اوج سبکی است که خود موزارت آن را قدیمی خوانده است.

آثار بعدی او چه می‌توانست باشد؟ در سال ۱۷۹۱ بتهوون جوان ۲۱ سالهٔ آتشین مزاجی بود که در آستانهٔ طلوع هنرش پیانوهای زیبا و ظریف را خرد می‌کرد. «جیاکومومیربیر» درهمان سال زاده شد. درآن سال هایدن مشغول نوشتن سمفونی‌های شمارهٔ ۹۳ تا ۹۶ خود بود، او که واپسین نمایندهٔ سبك سنتی بود تا سال ۱۸۰۹ زیست و با مرگ او دفتر موسیقی قرن هیجدهم به پایان رسید.

موزارت اگر زنده می‌ماند چه آثار دیگری خلق می‌کرد؟ آیا او به سرنوشت باخ دچار می‌شد که حتی پسران خودش هم او را پیر عقب افتاده می‌نامیدند و مسخره‌اش می‌کردند؟ آیا موفق می‌شد آثاری برتر از اپراهای فیگارو و فلوت سحرآمیز تصنیف کند؟ همان اپراهایی که درزمان تولدشان با بی اعتنایی روبرو شدند و امروزه بدین حد گرامی اند؟ یا اینکه او نیز به سرنوشت «سیبلیوس» و «شارل ایو» گرفتار می‌شد و به حکم ترس و محافظه کاری دست از کار می‌کشید و آخرین دهه‌های عمرش را بر خلاف سالهای پربار جوانی در سکوت و خاموشی بسر می‌برد؟ چه بسا تقدیر خداوندی این بوده است که آمادیوس موزارت درست در مناسب‌ترین سالها با اجل روبرو شود.

پس بگذارید به جای ماتم گرفتن برای آثاری که تصورمی کنیم اگر بیشتر می‌ماند به عالم هنر عرضه می‌کرد، از آنچه باقی است ممنون باشیم و لذت ببریم، بیایید از سمفونی های «پراگ» و «هافنر» لذت ببریم و از زیبایی «Idomeneo» و «Il Sogno di Scipione» و «The Abduction from the Seraglio» غرق شگفتی و حیرت شویم...

موزارت در عمر اندك خود (کمتر از ۳۶ سال) موفق به آفرینش شاهکارهایی شد بیش از ظرفیت یك عمر طولانی. بهرهٔ او از زندگی همین بود و ـ جالش نیز همین. او نت‌های خیلی زیادی نوشت، ولی حتی یکی از نتهایش هم زیادی نبود.

آن گاه که فرشتگان در کارند

موسیقی موزارت گاهی به نحو اسرارآمیزی لاهوتی بنظر می‌رسد حال آنکه خود او در جنگ مشکلات و آلام ناسوتی گرفتار بود.

از شگفت‌انگیزترین خصوصیات موزارت این است که مردم اغلب از تعبیرات مذهبی برای شرح یا توصیف نبوغ بی‌همتای او مدد می‌گیرند. «کارل بارت» عارف مسلك سوییسی می‌گوید: «شاید وقتی فرشتگان تك تك به عبادت مشغولند آهنگهای باخ را زمزمه می‌کنند ولی من مطمئن هستم که عبادت دسته‌جمعی‌شان را با موسیقی موزارت انجام می‌دهند» پیتر ایلیچ چایکوفسکی گفت: «من موزارت را به عنوان مسیحای عالم موسیقی می‌پرستم». ریچارد واگنر نیز همچو تعبیری داشت «من به خدا، موزارت و بتهوون ایمان دارم» و جرج سولتی رهبر بازنشسته ارکستر سمفونی شیکاگو می‌گوید: «موزارت بیش از کشیشان کلیسا، آدمی را به سمت خداشناسی می‌کشاند. آخر ظهور همچو پدیده خارق العاده ای در جهان، امری تصادفی نمی‌تواند باشد.»

به راستی چنین به نظر می‌رسد که چیزی تقریباً مافوق طبیعی در وجود غیر قابل توصیف او نهفته است. اعجوبه ها و نادره‌هایی بوده‌اند که از زمان بچگی استعداد شگفت‌انگیز خود را در عالم هنر نمایان کرده‌اند یا هوش و استعدادشان به مراتب بیش از اقران و امثالشان بوده است، ولی کدامین هنرمندی را سراغ دارید که در محفل مهمانی قطعه‌ای را در ذهنش تمام و کمال سازد، آنهم شاهکاری که بعداً حتی نیازی به پیش و پس کردن یك نت از آن نباشد. آری موزارت «اورتور دن جیووانی» را دقیقاً به همین نحو در شب اول اجرای دن جیوانی درپراگ ساخت و ارکستر را واداشت که آن را فی البداهه و بدون تمرین اجرا کند. او حتی در لحظه‌ای که نتها را برای تمام ارکستر می‌نوشت گفت: «من هیچوقت قطعات آثارم را به تفکیك در ذهنم مجسم نمی‌کنم، مجموعه اثر را به صورت یکپارچه در عالم خیال می‌شنوم و از وصف لذتی که از این کار می‌برم عاجزم!»

با همه این اوصاف این معجزه گر زمانه، علیرغم تمامی معجزنمایی‌هایش بشری بود مرکب از گوشت و خون. مردی با چشمان جذاب آبی که مثل آدمهای عادی می‌خندید، غرور داشت و اهل ایثار بود. «مایکل کلی» آوازه خوان ایرلندی که در اجرای اصلی اپرای «عروسی فیگارو»، شرکت داشته است به یاد می‌آورد که «موزارت مرد کوتاه قد ریزنقشی بود با بدنی بسیار لاغر و رنگی پریده و انبوه گیسوان نرم و روشنی که تقریبا بدان می بالید....

منشاء خانوادگی موزارت برخلاف منشاء نبوغ او چندان مرموز نیست. خاندان موزارت اصلاً پیشه ور بوده‌اند و نام اجداد او را تا قرن چهاردهم میلادی مشخص کرده اند. نام این خاندان با تلفظ های مختلفی ثبت شده است «موتزهارد، موتزهارت، موزارد، مازار و موزار». عضو برجسته این خاندان بغیر از ولفگانگ، پدرش لئوپولد بود که سمت سرپرستی و تربیت هنری فرزند را نیز به عهده داشت. لئوپولد پسر بلند پرواز صحافی بود در آوگسبرگ. او ابتدا برای درآمدن به سلك کشیشان تعلیمات و آموزشهای لازم را دیده بود اما سرانجام به موسیقی روی آورد و دست آخر ویولونیستی شد در ارکستر شاهزاده ـ اسقف اعظم سالزبورگ. لئوپولد گرچه آهنگساز پرکاری بود و ۲۵ سمفونی و شمار زیادی آهنگهای کلیسائی و مجلسی ساخته بود ولی به نظر می‌رسد که استعداد حقیقی او در زمینه آموزش موسیقی بوده است: معروفترین اثر او جزوه ای است تعلیماتی برای نوازندگان ویلن که بسیار هم مورد استقبال و توجه واقع شد.

لئوپولد در ۲۸ سالگی با دختر زیبایی از مردم ولایت خودش ازدواج کرد.این دختر یعنی آناماریا پرتل از خانواده‌ای بود که چندین نوازنده متفنن غیر حرفه‌ای داشت. او برای لئوپولد هفت فرزند به دنیا آورد ولی تنها دو کودك زنده ماندند. یکی دختری به اسم ماریا آنا متولد سال ۱۷۵۱ که او را نانرل صدا می‌زدند و دیگر یعنی هفتمین و آخرین فرزندشان پسری بود و به قول خود لئوپولد «اعجوبه ای که خدا خودش می‌داند چه آفریده است». روز ۲۸ ژانویه ۱۷۵۶، یعنی یك روز پس از تولد نوزاد او را غسل تعمید دادند. از آنجا که نوزاد روز عید سنت جان کریسوستوم زاده شده بود و اسم پدر لئوپولد هم یوهان بود نوزاد با نام «یوهانس کریسوستوموس ولفگانگ تئوفیلوس موزارت» غسل تعمید داده شد. نام ولفگانگ از اسم پدر بزرگ مادری کودك گرفته شد. و تئوفیلوس کلمه ای یونانی به معنی «خدادوست» ـ از اسم پدر خوانده‌اش اقتباس شده است که خود موزارت بعدا آن را به لغت لاتینی آمادیوس تبدیل کرد. اعضای خانواده او را «ولفرل» صدا می‌زدند.

وقتی نانرل شش ساله شد، پدرش که فطرتاً معلم آفریده شده بود کار تعلیم پیانو را به فرزند خود شروع کرد، او حتی دفتر منتخبی از قطعات مخصوص مبتدیان فراهم آورد و اسمش را دفتر نانرل گذاشت. پسر بچه سه ساله بعداز آنکه یك سالی به تمرین‌های خواهرش گوش داد، روزی روی صندلی پیانو پرید و شروع کرد به نواختن. بله، ولفرل خط سرنوشت خود را یافته بود. لئوپولد و نانرل نیز همینطور. لئوپولد یك سالی صبر کرد و بالاخره شروع کرد به تعلیم پسر چهارساله‌اش. پسر هم یکسالی صبر کرد و سپس شروع کرد به نوشتن اولین قطعات کوچکش در دفتر نانرل. لودویك کوشل، گیاه شناسی که در سال ۱۹۶۲ اولین فهرست تاریخی آثار موزارت را منتشر کرده است، مینوئت ۱۶ گامی در سل و پنج اثر مشابه او را ردیف آثار اولیه‌اش آورده است. پس از گذشت یك سال دیگر لئوپولد به مقصد مونیخ و وین حرکت کرد تا دو شاگرد برجسته‌اش را به جهانیان نشان بدهد. او در نامه غرورآمیزی به یکی از دوستانش در سالزبورگ نوشت: «همه جا حرف ماست، خانواده های سلطنتی، پادشاهان و شاهزادگان با چنان احترامی از ما استقبال می کنند... ولفرل پرید در بغل امپراتریس، دستهایش را دور گردنش انداخت و او را جانانه بوسید!»

متأسفانه در نامه لئوپولد چیزی درباره دنباله این صحنه تاریخی که جزو افسانه سرگذشت موزارت شده است ننوشته است، و حال آنکه می‌دانیم امپراتریس ماریاترزا اجازه داد که موزارت با کودکان همبازی شود. می گویند ضمن بازی به زمین خورده، شاهزاده خانم جوان ماری آنتوانت او را در برگرفت و نوازش کرد. موزارت هم خطاب به ملکهٔ آینده و بداقبال فرانسه گفت: «وقتی بزرگ شدم با تو ازدواج می کنم!»

اسقف اعظم سالزبوری نسبت به مرخصی بدون حقوق ویولونیست جاه طلبش سخت گیری نمی کرد و از همین رو گروه موزارت‌ها سال بعد برای اجرای کنسرت‌هایی روانهٔ اروپای غربی شدند.



■ موزارت در بستر مرگ فریاد زده بود: «آیا مقدر چنین است که بدین زودی با هنرم وداع گویم؟ آنهم در لحظه‌ای که دیگر مجبور به اطاعت از سلیقه مردم و مد روز نیستم، آنهم در لحظه‌ای که می‌توانم افکار و آرزوهایم را تحقق بخشم؟

■ او نتهای بسیار زیادی نوشت، ولی حتی یکی از نتهایش هم زیادی نبود.

■ آیا اگر موزارت زنده می‌ماند، چه آثار دیگری خلق می‌کرد؟ آیا او به سرنوشت باخ دچار می‌شد که حتی پسران خودش هم او را پیر عقب افتاده می‌نامیدند و مسخره‌اش می‌کردند؟

وقتی در سال ۱۷۶۶ به سالزبورگ بازگشتند، ولفگانگ سه سال و نیم از ده سال اول عمرش را به عنوان یك نوازنده سیار سپری کرده بود بی آنکه وطنی داشته باشد و دوستان و هم کلاسانی که همبازیش باشند. او هرگز پا به مدرسه نگذاشته بود. لئوپولد بارها به علت تربیت سختگیرانه و رفتار تعصب آمیزش مورد ملامت قرار گرفته بود، ولی ظاهراً اعضای این خانواده چهارنفره به یکدیگر وابسته بودند و خود ولفگانگ از این زندگی خانه به دوشی خوشش می‌آمده است. لئوپولد هم گرچه به عنوان مستبدی مطلق العنان برجزئیات زندگی خانواده اشرافی عمیق داشت. اما فرمانروائی مهربان و دلسوز بود. او نه تنها معلم موسیقی ولفگانگ بود بلکه شخصاً آموزش خواندن و حساب به پسر خود را هم برعهده گرفته بود و او را در آموختن مختصری از زبانهای فرانسوی و ایتالیایی و انگلیسی یاری می‌کرد و به فرزندش می‌آموخت که چگونه زندگی کند و گلیم خود را از آب بیرون بکشد. لئوپولد پرورش استعدادهای پسر جوانش را از مقولهٔ تکالیف مقدس مذهبی می‌دانست و برای انجام این تکلیف زندگی خودش را به طور کلی و در همه جوانب قربانی کرده بود. او مدعی بود که «من به خداوند توانا مدیونم».

پدر و پسر هنگام ورود به شهر رم در جریان هفته مقدس سال ۱۷۷۰، به محراب «سیستین» رفتند تا قطعهٔ معروف «بخشایش» (۱۶۳۰) ساخته «گرگوریو آلگری» را بشنوند. واتیکان چنان اهمیتی برای این اثر قائل بود که اجرای آن را در هرجای دیگری ممنوع کرده بود. موزارت، به قطعه‌ای که می‌نواختند گوش داد سپس به اتاقش رفت و نت آن را تمام و کمال از حافظه برروی کاغذ آورد. لئوپولد با شادی گفت: نتش را داریم... آن را با خودمان به وطنمان می‌بریم.»

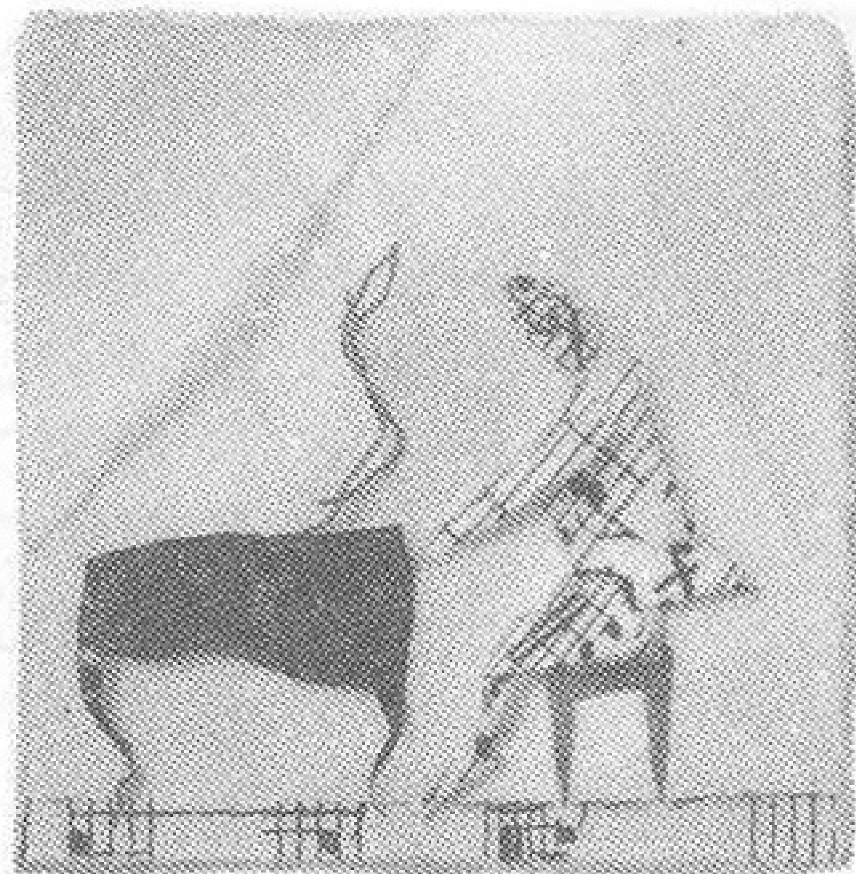
موزارت و ایتالیا هر دو مجذوب یکدیگر شده بودند. موزارت می‌گوید «هرگز با چنین احترام و استقبالی در هیچ جای دیگر روبرو نشده‌ام». شخص پاپ به این پسر ۱۴ ساله نشان شوالیه مهمیز طلایی داد. پس از اقامت بیش از یکساله ای در ایتالیا موزارت و پدرش به سالزبورگ بازگشتند. جایی که کوتاه زمانی بعد براثر مرگ حامی آسان گیری چون شاهزاده ـ اسقف اعظم سالزبورگ یعنی سیگیزموند اشتراگن باخ، مسیر زندگیشان تغییر کرد. جانشین اشتراگن باخ، «کنت فن کلردو»ی مستبد بود که با اعطای مرخصی میانه ای نداشت. لئوپولد مدتها بود که آرزوی رهبری ارکستر دربار سالزبورگ را در سر داشت ولی کلردوکه خودش ویولونیست خوبی بود، بی اعتنا به آرزوی پدر، پسرش ولفگانگ ۱۶ ساله را در سمت کم اهمیت‌تری به عنوان دستیار رهبر ارکستر سمفونی استخدام کرد تا در ازای حقوق سالانه ۱۵۰ گولدن (حدود ۷۵۰ دلار) آهنگساز جوان به موسیقی کلیسایی بپردازد، ولی موزارت هم در حالی که در عرض چهارسال ده قطعهٔ کلیسایی ساخته بود، دیگر رغبتی بدین کار نشان نمی‌داد.

سرانجام تصمیم لئوپولد براین قرار گرفت که ولفگانگ بخت و اقبالش را در پاریس بیازماید، پاریسی که پایتخت فرهنگی اروپا بود. موزارت نه ظاهر پرتجمل شهر را می‌پسندید و نه موسیقی پرزرق و برقش را، ولی با تصمیم پدر موافقت کرد و به همراهی مادرش روانه پاریس شد. در این سفر به «مانهایم» رسیده بودند که موزارت برای اولین بار عاشق شد. معشوقش دختر ۱۶ سالهٔ بسیار جذابی بود به اسم «الوسیاوبر» که در ضمن خواننده سوپرانوی با استعدادی هم بود. او یکی از چهاردختر آوازه خوان ناموفقی بود که همسرش با اجاره دادن اتاق خرج خانواده را در می‌آورد. عاشق ۲۱ ساله شروع کرد به نوشتن آهنگ برای الوسیا و تعلیم او در زمینهٔ اجرای آنها، زیرا معتقد بود که «او صدای دلنشین صافی دارد.» اکنون موزارت بجای رفتن به پاریس به فکر افتاده بود که خانواده «وبر» را در سفر به ایتالیا همراهی کند.

لئوپولد خشمگین و بیمناك از اینکه پسری که آنهمه زحمتش را کشیده است منحرف شود، خطاب به او نوشت: «نامه‌ات را در کمال حیرت و وحشت خواندم. فوراً و بی برو برگرد حرکت می‌کنی به طرف پاریس.» و موزارت حرف شنو هم با خانواده وبر وداع کرد بدین امید که دوران جدایی‌شان طولی نخواهد کشید و آنگاه به اتفاق مادرش به پاریس رفت. در پاریس شش ماه زندگی کرد و شغلی بهتر از نوازندهٔ ارگ در ورسای گیرش نیامد و آن پیشنهاد را هم علیرغم اصرار پدرش رد کرد. ولی دوران اقامتشان در پاریس به علت گلودرد مادرش خوش نگذشت. روز سوم ژوئیه ۱۷۷۸ او به پدرش نوشت: «مادر بدحال است، مگر خدا رحم کند.» و سرانجام روز نهم ژوئیه ناچار شد مرگ مادر را (که در همان سوم ژوئیه مرده بود) به اطلاع پدر برساند. به پدر نوشت: «پدر من به اندازه کافی رنج کشیدم و گریستم. اما سرانجام چون گریه و زاری را بی‌حاصل دیدم آرام گرفتم و خود را تسلیت دادم. پدر عزیز، لطفاً تو هم چنین کن.»

موزارت چند قطعه معمولی برای ارکستر نوشت از جمله قطعه «سی و یکم» یا «سمفونی پاریس». ولی دوسونات غمگین یعنی لامینور برای پیانو و می مینور برای ویولن بیشتر نمایانگر حالت روحی اوست. او پس از دفن مادرش در پاریس به آلمان بازگشت و درآنجا به سراغ خانواده وبر به محل اقامت جدیدشان در مونیخ رفت. در این شهر الوسیا به عنوان خواننده اپرا معروفیت و موفقیتی کسب کرده بود. الوسیا صاف و پوست کنده به او گفت که دیگر علاقه‌ای به او ندارد. چندین سال بعد وقتی از الوسیا پرسیدند چرا بزرگترین نابغه موسیقی دوران خود را رد کرده است جواب داد: «من چه می‌دانستم... فقط فکر می‌کردم که چقدر کوچك است!»

اسقف اعظم کلردو به اصرار لئوپولد، دوباره موزارت را استخدام کرد و با سمت نوازنده ارگ در کلیسای جامع و دربار به کار گماشت و موزارت دوباره تصنیف آهنگهای کلیسایی را از سرگرفت ولی آثار عمده و برجستهٔ او در این دوره ـ Idomeneo او سمفونی کنسرتانت زیبا برای ویولن و ویولا ـ به سفارش و دستور کارفرمایش نبودند. کلردو که موزارت را فردی فوق العاده از خود راضی می‌دانست با او مثل یك خادم سرکش عاصی برخورد می‌کرد و موزارت هم



■ «کارل بارث» سویسی:
شاید وقتی فرشتگان تک تک به عبادت مشغولند آهنگهای باخ را زمزمه می کنند ولی من مطمئن هستم که عبادت دسته جمعی شان را با موسیقی موزارت انجام می دهند!

■ موسیقی موزارت از اعماق جان انسانی سخن می گوید و ساده و بی آلایش است.

■ کدامین هنرمندی را سراغ دارید که در یک محفل مهمانی قطعه ای را در ذهنش تمام و کمال بسازد، آنهم شاهکاری که بعداً حتی نیازی به پیش و پس کردن یک نت از آن نباشد.

به همان اندازه عصبانی تر می شد. در جریان اقامتی در وین، آن دو بر سر موضوع کوچکی با هم جر و بحث کردند و به روایت خود موزارت بالاخره اسقف اعظم فریاد زد که «در خروج آنطرف است. دیگر با تو موجود شریر خبیث کاری ندارم!» و پاسخ موزارت هم به روایت خودش این بود که «من هم با تو کاری ندارم!» موزارت که اصرار داشت استعفای کتبی خود را تحویل اسقف بدهد، پنج بار توسط خدمه از در رانده شد. ولی او «در اوج خشم و عصبانیت» همچنان اصرار ورزید تا بالاخره پیشکار اسقف اعظم استعفانامه را پذیرفت - و سپس به شیوهٔ سنتی حمایت بزرگان از هنرمندان عمل کرد و با چنان اردنگی جانانه‌ای موزارت را از در بیرون انداخت که مدتی تلوتلو خورد و از خدمت مرخص شد.

موزارت از اینکه احساس کرد می تواند در وین روی پای خودش بایستد هیجان زده به پدرش نوشت: «تازه بخت و اقبال به من رو کرده است، وین بی شك مهد پیانوست!». ولی هیجان انگیزترین واقعه برای موزارت ۲۵ ساله، پیوستن دیگر باره او با خانواده وبر بود. و او در کمال سادگی برای پدرش نوشت: «مادام وبر نازنین لطف کرده و مرا در خانه اش پذیرفته است. من اکنون صاحب اتاق زیبایی شده‌ام»... چندی نگذشت که لئوپولد اخبار نگران کننده ای شنید مبنی بر اینکه ولفگانگ خیال ازدواج با خواهر الوسیا را دارد. ولی موزارت همه چیز را انکار کرد و در نامه ای به پدر نگرانش نوشت «من عاشق او نیستم.... فکر و حواس من جای دیگری مشغول است. خداوند این استعداد را به من نداده که آن را صرف زندگی زناشوئی کنم و جوانی‌ام را هدر دهم.» آن «جای دیگر» عالم موسیقی بود و محصولش تصنیف «The Abduction From the Seraglio» در ۱۷۸۲ که مقدر بود اولین درخشش او در زمینهٔ اپرا باشد. ولی خانواده نگران کنستانز (خواهر الوسیا) موزارت را واداشتند که تعهد نامه ای را امضاء کند مبنی براینکه یا ظرف سه سال با دخترشان ازدواج کند یا غرامتی معادل سالی ۳۰۰ گولدن (۱۵۰۰ دلار) بپردازد! اما کنستانز تعهد نامه را پاره کرد و گفت: «موزارت عزیز من نیازی به تعهد کتبی تو ندارم، حرفت را قبول می کنم!». پدر موزارت تازه یك هفته قبل، از این ماجراها از جریان با خبر شده بود و آن هم وقتی بود که موزارت برای اولین بار تصمیمش را به ازدواج با کنستانز به اطلاع پدر رسانده و موافقت و اجازهٔ او را طلب کرده بود. دلایلش هم اینکه «غرایز و احساسات طبیعی در درون من هم چون دیگران وجود دارد وشاید هم قوی‌تر، و به مراتب قوی تر از بسیاری هیکلمندان قوی بنیه. من نمی توانم شیوهٔ زندگی بیشتر جوانان امروز را پیشه کنم، برای آنکه اولا من اعتقادات مذهبی استواری دارم، ثانیا شرفم اجازه نمی‌دهد که دختر بیگناهی را فریب دهم..... قسم می خورم که هرگز رابطه‌ای از این نوع با هیچ زنی نداشته ام».

و در ادامهٔ ذکر دیگر دلایلش گفته بود که احتیاج به کسی دارد که «مراقب اموالم، خوراك و پوشاك و استراحتم باشد». و بالاخره نامه‌اش را با توصیف کنستانز ادامه داده بود که او «باهوش نیست.... ولی به قدر کفایت از عقل سلیم بهره برده است که بتواند وظایفش را به عنوان یك همسر و یك مادر انجام دهد». لئوپولد اظهار نارضایتی کرد اما بالاخره تحمل موزارت تمام شد و نگران از اینکه خانواده دختر رابطه آن دو را قطع کنند روز چهارم اوت ۱۷۸۲ با کنستانز ازدواج کرد و روز بعد هم اجازهٔ اکراه آمیز لئوپولد توسط مأمور پست به دستش رسید.

از این زمان به بعد، به مدت نه سال تمام، زندگی و موسیقی موزارت در وین به هم پیوند خوردند و یکی شدند. موسیقی اش زندگی او شد. او دیگر به سفرهای طولانی در خارج از آلمان نرفت و دیگر هرگز عاشق نشد. او فقط می‌نشست و کار می کرد، آهنگ می ساخت و می‌نواخت. در نامه‌ای به پدرش نوشت «باید با عجلهٔ هرچه تمامتر نامه را تمام کنم چون الان ساعت پنج و نیم است و از عده ای خواسته‌ام که سر ساعت ۶ برای اجرای کنسرت کوچکی به اینجا بیایند. روبهمرفته آنقدر کار به سرم ریخته که خودم هم گیج شده‌ام. تمام صبح را درس می‌دهم تا ساعت ۲ و بعد نهار می‌خورم.... به این ترتیب می‌ماند بعد از ظهرهایم و تنها دراین مواقع است که می توانم به ساختن آهنگ بپردازم و تازه از این فرصت هم نمی‌توانم مطمئن باشم چون غالباً از من برای اجرای کنسرت‌ها دعوت می شود».

او نوشته بود که مشغول کار بر روی یك سری کنسرتینو برای اجراهایی است که تعهد کرده است. «این کنسرتینوها چیزی است سهل و ممتنع، خیلی هم جالب هستند و گوشنواز، همچنین خیلی طبیعی، بدون آنکه بی روح و کسالت بار باشند. البته اینجا و آنجا تکه هایی هست که تنها خبرگان فن آن را به کمال درك می کنند، ولی حتی این تکه‌ها هم به گونه‌ای ساخته شده اند که افراد معمولی هم بتوانند از آن لذت برند، گرچه به عمق مطلب پی نبرند». و موزارت بدین ترتیب با خونسردی این حقیقت را فاش می کند که در خلال سالهای ۱۷۸۲ و ۱۷۸۶ یازده کنسرتینو پیانو - که حداقل ده‌تاشان شاهکار هستند - برای اجرای خودش آفریده است.

درهمان دوران او با فرانتس یوزف هایدن ملاقات کرد، گرچه هایدن ۲۴ سال از او بزرگتر بود ولی این دو بلافاصله نبوغ یکدیگر را درك کردند و دوستان صمیمی شدند. هایدن که در واقع مبدع کوارتت برای سازهای زهی است به تازگی یك مجموعه شش تایی از این دست را که به کوارتت روسی اپوس ۳۳ معروف است منتشر کرده بود. او می گفت این مجموعه به «شیوه ای کاملا جدید» نوشته شده و استقلال بیشتری به چهار ساز می‌دهد. همین مجموعه الهام بخش کوارتت‌های موزارت از اواخر ۱۷۸۲ تا اوایل ۱۷۸۵ شد. کوارتت‌هایی که به هایدن اهدا شده اند. کسی که «از او یاد گرفتم چگونه کوارتت بنویسم». وقتی هایدن اجرای سه قطعه آخر این آثار را شنید به لئوپولد که برای دیداری از پسرش آمده بود گفت «در پیشگاه خداوند و به عنوان مردی صادق به شما می گویم که

پسر شما بزرگترین آهنگسازی است که تاکنون شنیده و دیده و شناخته ام».

کوتاه زمانی بعد، اسقف اعظم کلردو که همواره مراقب زیردستانش بود تهدید کرد که در صورت عدم بازگشت فوری لئوپولد به سالزبورگ حقوقش را قطع خواهد کرد. پدر و پسر که زمانی آنقدر صمیمی بودند، اکنون به شکل حزن انگیزی با یکدیگر بیگانه شده بودند و مقدر نبود که دوباره همدیگر را ببینند.

در زندگی موزارت (علاوه بر هایدن) جای پدر را ایتالیایی سبک مغزی پر کرده بود به اسم «لورنزو داپونته» که هم سرایندهٔ اشعار اپرایی بود و هم نابغه شناس. داپونته پیشنهاد همکاری روی یک اپرا را به موزارت داد. موزارت نگران هزینه‌اش بود ولی داپونته گفت «آن را به عهده من بگذار». موزارت وسوسه شده بود که از یک کمدی فرانسوی ضد اشرافیت که اجرایش در وین ممنوع شده بود اقتباس کند، داپونته هم قول داد که آن را به اندازه‌ای تعدیل کند که مورد قبول امپراتور جدید یعنی ژوزف دوم که آزاد اندیش تر بود واقع شود. داپونته بعدها تعریف کرد: «بلافاصله بعد از آن که من شعر اپرا را تمام کردم، او موسیقیش را ساخت.»

بدین ترتیب «عروسی فیگارو» به سال ۱۷۸۶ خلق شد. گرچه استقبال از این اپرا در وین نسبتاً خوب بود ولی شهری که دلباخته فیگارو شد پراگ بود. موزارت بعد از مسافرت به پراگ برای رهبری اپرا به دوستی نوشت «اینجا همه فقط حرف فیگارو را می زنند، چیزی اجرا نمی شود، شعری خوانده نمی شود و نوایی با سوت نواخته نمی شود جز فیگارو». مقامات پراگ تقاضای اپرای دیگری کردند و سال بعد موزارت و داپونته «دن جیووانی» را عرضه کردند.

موزارت همیشه اهل خطر کردن بود. آزادانه قمار می کرد، قرض می گرفت و مهمانی می‌داد و زیر بار تعهداتی می‌رفت و به مراتب بیش از توانائیش، ولی همواره به نحوی بیشتر آنها را ادا می کرد. کنستانز به ظاهر خانه‌دار و صرفه جو هم وقتی که پایش می افتاد از این زندگی بی‌بند و بار لذت می برد و در آن سهیم می شد. او شش نوزاد بدنیا آورد که تنها دو تا شان زنده ماندند. سلامت او رو به کاستی گذاشت و به تب‌های گوناگون دچار شد و دست و پایش ورم کرد. موزارت پول بیشتر و بیشتری قرض کرد و همچنان به کارش ادامه داد.

وقتی لئوپولد در بهار سال ۱۷۸۷ به سختی مریض شد موزارت با حالت فیلسوفانه‌ای نوشت که او همواره بدترین‌ها را انتظار دارد: «از آنجا که مرگ... مقصد حقیقی هستی ماست، من در سالهای اخیر آنچنان روابط نزدیکی با این بهترین و حقیقی‌ترین دوست آدمیزادگان برقرار کرده ام که تصور آن نه تنها دیگر برایم موحش نیست بلکه در واقع بسیار هم آرامش دهنده و تسلی بخش است!» ماه مه آن سال وقتی لئوپولد در گذشت به نظر می‌رسید که موزارت مرگ او را چیزی بیش از یک ناراحتی معمولی تلقی نکرده است و در نامه‌ای به نانرل نوشت: «از آنجا که مصیبت وارده به من و تو به یک اندازه بزرگ است تو خودت می‌توانی تصور کنی که چقدر از خبر ناگوار مرگ پدر عزیزمان رنج برده ام». ولی در دنبال نامه هم افزوده بود که نمی‌تواند برای شرکت در مراسم خاکسپاری و عزاداری به سالزبورگ بیاید.

از آخرین سالهای پربار زندگی موزارت هیچکدام به پرباری سال ۱۷۹۱ نبوده است. او در این سال علاوه برخلق آثار بسیاری، کنسرتو ۲۷ ام پیانو را که بسیار دلنشین است نوشت و «کنسرتو کلارینت» را که به همان اندازه جذاب است. و علاوه براین‌ها تعدادی آثار تحسین برانگیز از جمله فانتزی تنظیم شده برای ارگ مکانیکی. او برای بزرگداشت تاجگذاری لئوپولد دوم بعنوان پادشاه بوهم «لاکلمنزادی تیتوه» را تنها ظرف ۱۸ روز نوشت. و پس از آن فلوت سحرآمیز را آفرید که صرفنظر از وقت زیادی که برد، اعجاب انگیز بود. او درخواست فرد ناشناسی را هم برای نوشتن یک مرثیه (رکوییم) پذیرفت ولی نتوانست آن را به پایان برساند.

در ۳۵ سالگی کم کم احساس پیری و خستگی می کرد. کنستانز بعدها می گفت که موزارت به او گفته است که شخصی با ترکیب آرسنیکی به نام «آکواتوفانا» او را مسموم کرده است. او حتی به کنستانز گفته بود که فرد ناشناسی که سفارش رکوییم را به او داده بوده قاتل اوست. او می گفت: «من برای خودم این مرثیه را می نویسم». اظهارات عجیب و غریب موزارت مدتها پس از مرگش تأمل انگیز شد. یعنی وقتی که آنتونیو سالیری، رقیب حسود وی در دربار پادشاهی دیوانه شد و خودش را متهم کرد که تا حدی در مرگ موزارت مسئول بوده است.

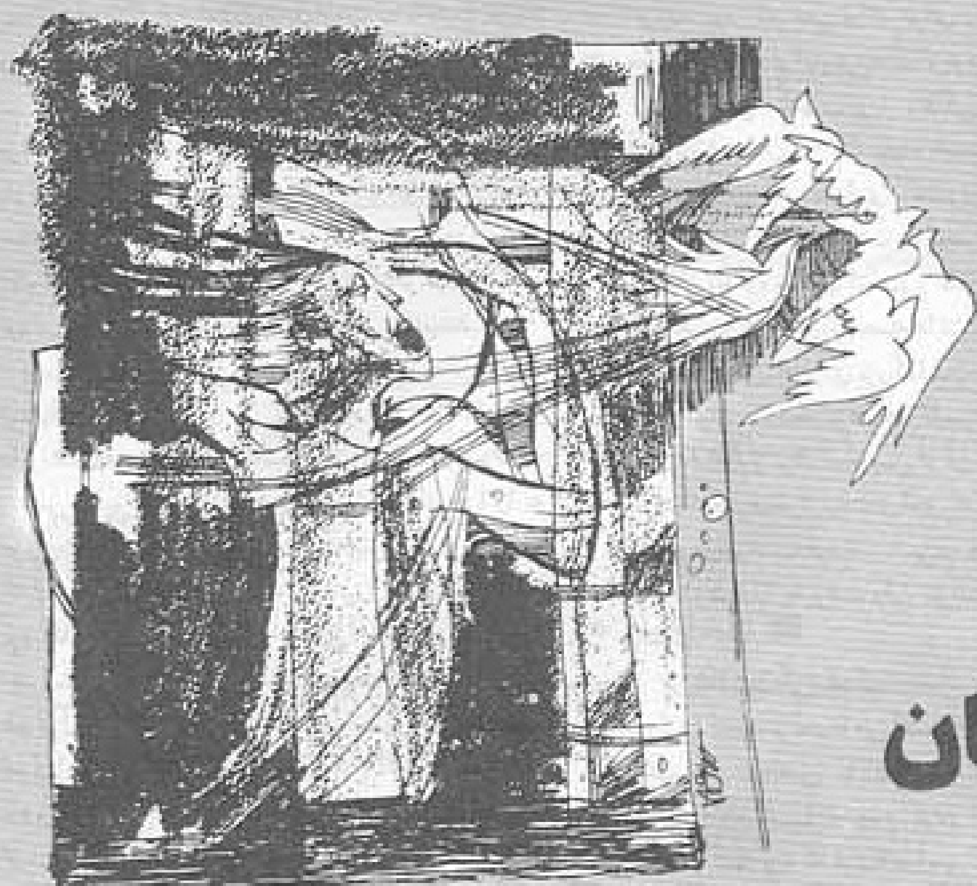
این ماجرا می تواند اساس افسانه جالبی باشد و همچنین حکایت این که طوفان و باران شدید باعث شد جسد موزارت در گور فرد گدایی بیفتد ولی تحقیقات جدید چنین داستانهای رمانتیکی را رد می کنند. نه «سالیری» و نه هیچ کس دیگری موزارت را مسموم نکرده بود. گرچه مرضی که او از آن مرد مدتهای مدید هدف بحثهای گوناگون بوده است. اولین علائم عفونت گلو وقتی ظاهر شد که او برای رهبری اجرای کانتاتای جدیدی در هوای توفانی پاییزی از خانه خارج شد... دو روز بعد یعنی روز بیستم نوامبر ۱۷۹۱، او با تب شدید و حال تهوع و ورم دردناک دست و پا بستری شد. تشخیص رسمی حکایت از تب عرق گز داشت. بررسی های بعدی پزشکی حاکی از بیماریهای مختلفی بود، از جمله نارسائی کلیه و ذات الریه و خونریزی مغزی ولی امروزه نظر قابل قبول و پذیرفته شده این است که موزارت به تب رماتیسمی مبتلا شده بوده است. همان مرضی که در اوایل جوانی به سراغش آمده بود و اغلب با یک عفونت استرپتوکوکی شروع می شود. به هر حال او دو هفته ای با درد بسیار بستری بود. دکترها او را فصد کردند (که احتمالاً همین می تواند اوضاع را وخیم تر کرده باشد). وقتی «سوفی» کوچکترین خواهر کنستانز برای کمک آمد موزارت به او گفت: «آه سوفی عزیز، چقدر خوشحالم که آمدی. امشب باید اینجا بمانی و مردن مرا ببینی». سوفی هیل لب به اعتراض گشود ولی موزارت گفت: «از هم اکنون طعم مرگ را روی زبانم احساس می کنم». دو تن از شاگردان او یعنی فرانتس‌هاور سوسمیر و یوزف آیبلر هم در کنار بستر بیمار حضور داشتند و موزارت درباره نحوه تمام کردن «مرثیه» با آنها صحبت می کرد و اینکه آنها باید آن را تمام کنند تا کنستانز بتواند از فروش آن درآمدی داشته باشد. آنها حتی بخشهایی از آن را هم تمرین کردند و موزارت قسمت آلتو آن را خواند ولی وقتی به قسمت (Lacrimosa) شکوه آمیز رسیدند موزارت ناگهان زد زیر گریه.

سوفی با مشکل بسیار بالاخره پزشک و کشیشی را به کنار بستر مرگ موزارت رساند. پزشک کمپرس آب سرد برای پیشانی تب‌دار موزارت تجویز کرد و همین کمپرس آب سرد باعث شد که موزارت از حال برود و دیگر هرگز به هوش نیاید. سوفی می گفت: «آخرین حرکت او تلاش لبهایش بود برای ادای بخشهایی از مرثیه که باطبل نواخته می شدند ـ که گوئی هنوز آن را می شنوم». موزارت اندکی قبل از ساعت یک بامداد پنجم دسامبر ۱۷۹۱ درگذشت.

در جریان به خاک سپاری موزارت خبری از طوفان و باران نبود و هوا به طرز شگفت آوری ملایم می نمود. جسد عریان او را در کیسه ای کتانی گذاشتند و آن را در اعماق قبری پنج نفره گذاشتند آخر این نحوه به خاک سپاری، شیوه رسمی و تأیید شده دفن بهداشتی در عصر روشنگری بود! دلیل عدم حضور کنستانز در مراسم و اینکه چرا او سنگ قبری برای مزار شوهرش تهیه نکرد هنوز هم ناشناخته و مرموز مانده است. ولی او بالاخره موفق شد که نسخه تمام شده مرثیه را به یکی از اشراف از خود راضی که می خواست آن را به عنوان اثر خودش جا بزند تحویل دهد.

منبع: تایم بین المللی، جولای ۱۹۹۱





■ چند شعر از رحمت حقی پور

درایستگاه صبحدمان

بی صدایی

حیران
در دشتهای سبز
می چرخم و
بی صدایی ام
افسوسی ست
که پیر می کند
دل را.

می خواهم، به التماس
از باد
زبانی بیاموزم.

صبحگاه غروب

صبحگاهان
در ایستگاه آفتاب
مسافران
پیاده می شوند

غروب تنگ
به خانه می رسند
با دستمالی خیس
از اشک.

خاکستر و باد

همین که بر زلف باد
نامم
شقایقی گردد و

اختری
به گیسوی این شبها.
همینکه سرخ بگذرد
یادم به صبح و

سرودم
سبز بر آبها.
همینکه آواز بخوانم
در گلوی پرندگان و

کفاف می‌دهد
بنشینم
در قاب حافظه ی ماه

که دل نهم
در برسه‌های شعله ورو

به رقصی بی تاب
چرخان
جهان را بچرخانم و
بچرخم
به چرخشی طویل
در خوابهای خاکستر و

کفاف می‌دهد
باد.

که بیفتم
از رکاب تفسهام
بی نیزه‌ی آه و

بی خنجر فریاد.

در ایستگاه صبحدمان

تهان
در بخار زمان
قطار تهش هاست

که می گذره
در باد

بی فرصتی

به الوداع
پیش می رویم و
دریچه ها

خاموش می شوند.

از راه های ابری رؤیا

دریاها
پیش بیایند
کوهها
بریزند

ستاره ها _سنگ شده_ ببارند

درشبی ابدی،
و بادهای طوفانی
بتوفند
بر جهان
چندانکه _ بر کاروانسرایی متروک _
خاکی نماند و

خاکستری تا ساقهٔ گلی بروید

یا درختی
که از عمارت تصویرها _ انسان _

یادی بماند و یادگاری

تنها
صداهای گمشده باشند
بگردند

در هیأت بادها کلماتی نیابند

چندانکه گویی
نه روزی بود و نه بود روزگاری.

در گشتهای رؤیا

آوازهام
ترانه های سوخته‌ی آتش
منتشر در گلوی بادهاست
که تکیه بر زخم دارد
این سینه و
این دل

خانه ای چرخان
درگشتهای رؤیا.

نیمی پرنده و
نیمی سنگ

عمرم، آه نیلوفر است
که بر آب می رود

از من نشانه مجو
از بادها
بی نشانه‌ترم.

کدام لحظه

پلك های سنگینم
بر گهواره‌ی کدام لحظه

کدام لحظه است، آیا
که در تکان آخر دل
خاموش می کند
می خواهد

شوریده
برشقاوت قدیم زمان
چراغ جهانم را؟
می خواهم بدانم
که در قفای کدام حادثه ایستاده است
لحظه ای
که سنگ می کند آسمانم را.

فانوسی به یاددلم

نام و نشانی
بر سنگ

وزیوری نمی خواهم

تنها به یاد دلم
جز زلفِ سبزه ها

فانوس کوچکی
شبها

کنار پنجره

بگذارید.

● «آکیراکوروساوا» و تجربه‌های سینمایی‌اش

مردبادها

● ترجمهٔ محمدرضا ترکی

اشاره:

آنچه می‌خوانید مصاحبه‌ای است با نابغهٔ سینمای ژاپن ـ آکیراکوروساوا.

مصاحبه‌ای که بیشتر به «تک‌گویی»شبیه است. ساختار این گزارش یا مصاحبه در عین سودمندی، «غیر عادی» است. به این معنا که علاوه بر شخص کوروساوا، از نظریات برخی کسانی که به نحوی به او مربوط بوده‌اند نیز ذکری به میان آمده است.

کوروساوا در این مصاحبه از نخستین مراحل تهیه فیلم‌هایش شروع می‌کند و افکار و اندیشه‌ها و خاطرات و دلمشغولی‌هایش را در ضمن کار برای ما شرح می‌دهد.

هر چند در این متن از برخی فیلم‌های کوروساوا همچون «ریش قرمز»، «یوجیمبو» و... نامی به میان نیامده است اما به جرأت می‌توان گفت که این مصاحبه، در میان متن‌هایی که در این زمینه به فارسی برگردانده شده است، در بردارنده اطلاعات با ارزش تازه‌ای است.

عنوان «مردباد» از یکی از جملات کوروساوا در این مصاحبه گرفته شده است. ضمناً در تهیه این مطلب از منابع زیر استفاده شده است:

۱ـ کتاب «اکیراکوروساوا» ـ مسکو، ۱۹۷۷ (در ضمن سلسله کتابهای آشنایی با کارگردانهای جهان)

۲ـ کتاب «فیلم‌های کوروساوا» نیویورک ۱۹۶۰

۳ـ مصاحبه‌های کوروساوا با مجله «سایت اندرساوند» تابستان و پائیز ۱۹۶۴

۴ـ میزگرد ـ مجلهٔ ژاپنی «کینودزیون» ۱۹۷۰ شماره ۹

۵ـ مصاحبه مطبوعاتی کوروساوا در مسکو، ۱۹۷۵.

کوروساوا در بیست و سوم مارس ۱۹۱۰ به دنیا آمده است.



کوروساوا: من سه خواهر و سه برادر داشتم که همگی از من بزرگتر بودند. من در کودکی بچهٔ گریانی بودم. و به دلیل ضعف و ناتوانی مفرط ـ و نه رشد جسمانی ـ از همه همسالانم عقب افتاده بودم. وقتی بعد از جنگ فیلمی را از «آناتاکی» به نام «کودکان از یاد رفته» تماشا می کردم به یاد خودم و کودکی‌ام افتادم. ما از سه نسل پیش در توکیو زندگی می‌کردیم یعنی ما توکیویی‌های اصلی بودیم. مادرم شخصیتی نرم و شفاف داشت، به خلاف پدرم که سخت‌گیر و خشن بود. او بعد از تمام کردن مرحلهٔ نخست آموزشگاه «تویوما» (دانشکده افسری) داوطلبانه به ارتش پیوست، آنگاه به ورزش پرداخت و به عضویت جمعیت ورزشکاران درآمد. و با تلاشهای او بود که نخستین باشگاه شنا در ژاپن افتتاح شد. او پس از مدتی در یک مدرسه متوسطه به آموزش مربیان ورزش مشغول شد.

من در یکی از محله‌های اطراف توکیو به دنیا آمدم. خانهٔ ما نزدیک آموزشگاهی بود که پدرم در آنجا درس می‌داد. لذا خیلی وقتها به تماشای بازی بسکتبال دانشجویان می‌رفتم آنها مرا مثل دو برادر دیگرم که مبتلا به بیماری ریوی بودند دربازی شرکت نمی‌دادند. چون پیکر لاغرم به من اجازه تمرینهای ورزشی نمی‌داد. در همان سالها بود که تصمیم گرفتم در آینده ناخدای یک کشتی تجارتی بشوم.

وقتی در کلاس دوم ابتدایی درس می خواندم، خانوادهٔ ما به مرکز پایتخت منتقل شدند و در آنجا بود که درسم را در یک دبستان دیگر ادامه دادم و با همشاگردی‌ام «کینوسوکی اویکوسا» دوست شدم (او بعدها فیلمنامه‌نویس شد)

اویکوسا (فیلمنامه‌نویس): یادم می آید وقتی که «آکیرا» در مدرسه ما ثبت نام کرد، کسی از بچه‌ها به او محل نمی‌گذاشت و این اواخر بود که به عنوان ناظر شعبه برگزیده شد. آکیرا درباره کودکی‌اش می گوید که بچهٔ گریانی بوده است، من این حالت را در او ندیدم. بهتر است بگوییم که او آدم بی‌فکری نبود. یادم می آید که او به طور معمول با بچه‌های تنبل و زرنگ به یک اندازه رفاقت می‌کرد. خیلی وقت‌ها باهم برای بازی به ساحل «ایروکافی» می‌رفتیم، اودرشمشیربازی ازبقیه متمایز بود. عادت داشت که شمشیری از چوب خیزران با خودش حمل کند. او مثل یک فرمانده حرف می‌زد ورفتار می کرد، و برای خودش شخصیتی خاص قائل بود؛ و این شاید به آن دلیل بود که او از یک خاندان اصیل سامورایی بود. او حتی در سال‌های مدرسه از دروغگویی و حقه‌بازی‌های مختلف در موقع بازی بدش می‌آمد. به یاد دارم که اشتیاق زیادی به نقاشی و خطاطی داشت و هر دو را تمرین می کرد.

کوروساوا: معلم نقاشی مدرسه ما ـ که به او «تاتیکاوا» می گفتند ـ نسبت به زمان خودش شخصی مترقی بود و متعصبانه از مساله تربیت جوانان هواداری می کرد. او تاکید می کرد که مساله اساسی، آفریدن شرایطی سالم برای تربیت جوانان است. یادم می‌آید که ما در روزهای یکشنبه به خانه‌اش می‌رفتیم تا با او بحث کنیم. و او همان کسی بود که مرا با هنرهای زیبا ـ و از خلال آن با سینما ـ آشنا کرد. پدرم نیز مشوق من در این زمینه بود. یادم می آید که وقتی قدم به دبیرستان «کیکا» گذاشتم بیش از دانش آموزان دیگر از امور نظامی بدم می‌آمد. مدیر مدرسه ما یک سرهنگ بازنشسته بود و بچه‌ها را وادار به حمل سلاح می کرد و آنها را وامی‌داشت مثل سربازها فریاد بزنند.



من همیشه از درس او گریزان بودم. هیچ تفنگ یا سلاح دیگری را به دست نگرفتم و بالطبع در هیچ کلاس تیراندازی شرکت نمی‌کردم و در این «درس» نمرهٔ «صفر» گرفتم. وقتی دبیرستان را در سال ۱۹۲۷ به پایان بردم تصمیم گرفتم که یک هنرمند بشوم. لذا وارد مدرسه هنر غربی «داستیوسیا» شدم. در طی سالیان تحصیل ـ هشت سال ـ موفقیت‌هایی به دست آوردم، به عنوان مثال تابلوهایم دوبار در نمایشگاههای بزرگ هنری به نمایش درآمد. و در همین دوره بود که تصمیم گرفتم با دستمزد کارهایم زندگی‌ام را بگذرانم و شروع کردم به کشیدن تصاویری برای یکی از مجلات زنانه. من همهٔ تلاشم را کردم اما گذران زندگی تنها از راه این درآمدها ناممکن بود. دیگر نتوانستم تحصیلاتم را ادامه دهم.... با این اوضاع و احوال سفر کردن به خارج برای ادامهٔ تحصیل چیزی بود که حرفش را هم نمی‌شد زد. بعد اینطور فکر کردم: فرض کنیم که من از راه نقاشی بتوانم گذران زندگی کنم اما تابلوهای من به درد چه کسی می‌خورند؟ من اشتیاق به خواندن داشتم. ما ساعاتی را به بحث درباره تولستوی، تورگنیف، داستایوسکی و دیگران و بخصوص دربارهٔ داستایوسکی، سپری می‌کردیم. من او را خیلی دوست داشتم و هنوز هم دوست دارم و بر من تاثیر فراوانی گذاشته است. از طرف دیگر نمی‌توانم تاثیر برادر بزرگم «هیکو» را از یاد ببرم. او شخصیت مستعدی داشت و به سینما عشق می‌ورزید. او در اواخر دورهٔ سینمای صامت زیر نظر «تیمی تسوده» حوادث فیلم را در اثنای نمایش تفسیر می‌کرد. او توضیحات خوب و موثری دربارهٔ حوادثی که روی پرده در جریان بود، بیان می‌کرد و تماشاگران را به وجد می‌آورد. اما پدرم از «هیکو» و راه و رسم زندگی‌اش راضی نبود، زیرا پدرم درگذشته یک نظامی بود و هنوز در اعماق وجود خویش روحیه آن محیط را حفظ کرده بود.

سیبی ایدا (منتقد سینمایی): من هیکو کوروساوا را می‌شناختم و در اثناء کار در تئاتر «تیکوکو» با مقاله نویس و منتقدی به نام آکیرا کوروساوا آشنا شدم که خطاط ماهری بود. آنگاه شروع کرد برای گفتگو با من به خانه ما رفت و آمد کردن. او جوان بلندبالا و لطیفی بود که گمان نمی‌کردی روزی به چنین شهرتی برسد.

کوروساوا: من با برادرم ملاقات می‌کردم ـ و البته بدون اطلاع پدرم ـ آنها در خانه اشان همیشه از حضور من خوشحال می‌شدند. او با من به جشن‌های «ایوسی» می‌آمد ـ (یک گروه نمایش‌های گوناگون ژاپنی قدیم) این جشن‌ها در اصل مبتنی بر اساطیر سامورایی بود. علاوه بر این با من به سینما می‌آمد و چون کارت کارکنان سینما را با خود داشت ما بدون خرید بلیت وارد سالن‌های نمایش می‌شدیم، و چقدر باهم بحث می‌کردیم. من چیزهای زیادی بخصوص در زمینهٔ ادبیات از او یاد گرفتم. او سرانجام در پی یک بحران شخصی خودکشی کرد. شامگاه روزی را که خودکشی کرد به خوبی به یاد دارم. با من به سینمایی در محله «یامتی» آمده بود. فیلم که تمام شد مرا به خانه روانه کرد. در ایستگاه «شنی اکوبا» خداحافظی کردیم. بعد شروع کرد از پله ها بالا برود اما برگشت و به من اشاره کرد که به طرفش بروم. نگاهش را به طور مستقیم به چهره‌ام دوخت و برای مدتی برانداز کرد، بی آنکه چیزی بگوید و به این ترتیب از هم جدا شدیم. اینک به یاد می‌آورم که او در آن لحظات رنج می‌کشید. او از نظر من دوست داشتنی‌ترین برادرم بود و هیچ چیزی بعد از ازدست دادن او تسلی بخشم نبود. حوالی سال ۱۹۳۶ دریافتم که باید تشکیل خانواده بدهم. یک روز در روزنامه آگهی یک شرکت سینمایی را خواندم که به یک دستیار کارگردان نیازمند بودند و یک آزمون ورودی گذاشته بودند. با آنکه عاشق سینما بودم اما علاقه‌ای در دلم برای پیدا کردن کاری در سینما احساس نمی‌کردم. ولی این را هم فهمیده بودم که نمی‌توانم برای همیشه سربار خانواده‌ام باشم، لذا با جدیت برای به دست آوردن این شغل شتافتم. هیات ممتحنه از ما خواستند مقاله‌ای دربارهٔ «ریشه‌های کمبود در سینمای ژاپن و چاره یابی آن» بنویسیم. این راهم بگویم که به اعتقاد من اشکال اساسی سینمای ژاپن در ناهم‌آهنگی و ضعف سازماندهی بود. خلاصه، من به آن آگهی پاسخ دادم و مقاله‌ام را فرستادم و آنها نیز خیلی زود مرا خواستند. پنجاه نفر داوطلب این شغل بودند درحالیکه تنها برای پنج نفر جای خالی وجود داشت. در هنگام امتحان بریده‌هایی را از روزنامه درباره کارگری که عاشق یک رقاصه شده بود در اختیار ما گذاشتند و از ما خواستند با الهام از این حادثه چیزی بنویسیم. یادم می‌آید که من مطلبی دربارهٔ تباین زندگی کثیف در محله‌های کارگری با شکوه و جلال مراکز تفریح و خوشگذرانی و رفاه آنجا نوشتم. آنگاه ما را به غذاخوری شرکت سینمایی «پی.سی.ال» دعوت کردند و در آنجا بود که برای نخستین بار «کادزیرو یاماموتو» را ملاقات کردم.

کادزیرو یاماموتو (کارگردان): نخستین بار در آن جلسه امتحان، با کوروساوا آشنا شدم. بیشتر داوطلب‌ها نتوانسته بودند از عهدهٔ امتحان کتبی بیرون بیایند و وقتی نوبت به امتحان شفاهی رسید، افراد کمی باقی مانده بودند. در امتحان شفاهی از وسعت معلومات او شگفت‌زده شدم، اطلاعات او تنها در زمینهٔ سینما و هنر خلاصه نمی‌شد. شگفتی من از این بود که او انسانی ذهن بین و سطحی نبود، او از هنرمندانی که به آنها نزدیکی بیشتری داشت مثل «آکیرا تانیزاکا» و «تسایا» حرف زد. دلایلی هم که می‌آورد قانع کننده بود. استودیو ما نیازمند کسانی بود که بشود به آنها امید بست و کوروساوا از آنها بود. من هم سفارش کردم او را بپذیرند.

کوروساوا: وقتی به مرحله امتحان شفاهی رسیدیم فقط هفت نفر از مجموع داوطلبان باقی مانده بودند. اعضای هیأت گزینش پیرامون میز بزرگی نشسته بودند و یکی از آنها دربارهٔ مسائل خانوادگی من ریزبینی می‌کرد که از دستش به تنگ آمدم و گفتم: این امتحان است یا بازجویی؟! بعداز این برخورد فکر کردم که قبول شدنم دشوار است و از این لحاظ ناراحت هم نبودم. اما بعداز مدتی به من خبر دادند که قبول شده‌ام. من بعداز پذیرفته شدن با پدرم مشورت کردم. او به من گفت این کار برای تو به منزلهٔ یک مکتب حیات‌بخش است. حرفهایش قانعم کرد و اینچنین بود که کار در استودیو را آغاز کردم.

کار کردن در آنجا برایم جالب نبود، حتی یک بار تصمیم گرفتم که آنجا را رها کنم اما کارکنان آنجا قانعم کردند که بمانم. بعداز آن مرا به گروهی ملحق کردند که زیر نظر «یاماموتو» کار می‌کردند. در این موقع بود که همه چیز تغییر کرد. او یک معلم حقیقی بود و اگر من به شهرتی رسیده‌ام، مرهون اوست. از آن پس بود که سینما جزئی از زندگانی‌ام شد. وقتی مرا به دستیاری او برگزیدند. او در همهٔ جزئیات کار با من بحث و تبادل نظر می‌کرد. کم کم در کارم شتاب می‌گرفتم و تب و تاب کار مرا فرا می‌گرفت. او به من یاد داد که در همه مراحل ساختن فیلم از نوشتن فیلمنامه و مونتاژ تا همه کارهای دیگر فیلم و تا الفبای کارگردانی مشارکت کنم. او به من شیوهٔ تطابق بخشیدن میان بینش نظری و واقعیت را آموخت.

یاماموتو (کارگردان): من نظرم را دربارهٔ کوروساوا از روز نخست که وارد استودیو شد، هرگز تغییر ندادم. او خوب می‌دانست که چگونه با مردم تا بکند و در عین حال بر روی دیدگاه خودش بماند و پافشاری بکند. یادم می‌آید یک روز به او نوشتن چند سناریو را پیشنهاد کردم او بعداز دو، سه بار تلاش کردن موفق به این کار شد. معروف است که دستیار کارگردان به نحوی عمقی در ژرفای کار غرق می‌شود، اما کوروساوا با این همه، فرصت برای نوشتن سناریو نیز پیدا می‌کرد. او به شکل مفیدی کار کرده بود او را باید از کسانی شمرد که تحت تأثیر الهام کار می‌کنند و نه با فشار عصا! سناریوهایش از نظر مضمون و همچنین از نظر بیان زیبا بود. خوب یادم هست که به او کار مونتاژ را آموختم و او تنها در طی ماههای تابستان این کار را به خوبی فرا گرفت. او به واقع انسان با استعدادی بود. گاهی که فرصتی دست می‌داد ـ حتی اگر برای چند دقیقه ـ باهم دربارهٔ زندگی و هنر گفتگو می‌کردیم. یک بار من و او، به همراه «انکیشی تانیکونی» بعداز کار به «تاماتوی» رفتیم که از بزرگترین محله‌های تفریحی آن زمان بود و در یکی از بارهای آنجا نشستیم. عده‌ای از دختران جوان هم آمدند و در اطراف ما نشستند اما ما به گفتگوی خودمان ادامه دادیم. در همین موقع بمباران هوایی شروع شد. یکدفعه دیدیم که مردم ماسک ضد گاز زده اند ولی ما بی‌اعتنایی نشان دادیم و بی‌آنکه از جایمان تکان بخوریم، به بحث‌هایمان ادامه دادیم. این کار برای ما یک نوع مخالفت با جنگ شمرده می‌شد.

کوروساوا: من پشت سرهم تعداد زیادی سناریو نوشتم، زیرا این آرزو را داشتم که کارگردان بشوم. اما در استودیو چنین فرصتی را به من نمی‌دادند. آنها هیچوقت به من نگفتند: دستت درد نکند، حالا فیلمی از این سناریوها بساز!

یاماموتو: وقتی فیلم «اسبها» را تمام کردم. کوروساوا هنوز دستیارم بود. او از لحاظ پیشرفت به جایی رسیده بود که یک «من» دوم شمرده می‌شد. او پاسخگوی همه مسایل گروه ما بود او حتی از همه استاد من در شرکت‌های «توهوکو» نتوکیی تهیه می‌کرد. وقتی من با خیال آسوده به توکیو می‌رفتم تا کار یک کمدی موزیکال را شروع کنم، در شرکت و محل کار، همه مطمئن بودند که حتی اگر من نباشم با وجود کوروساوا کارها با آرامش و برطبق اصول به پیش می‌رود. او یک بار متوجه فاصله گرفتن برخی صحنه‌ها از فیلمنامه شده بود ـ چیزی که خود من متوجه آن نشده بودم ـ و آن را تصحیح کرده بود. او در کارهایش سخت کوشا بود و سعی می‌کرد اعجاب یاران و همکارانش را در گروه برانگیزد و این کار آنقدر تکرار شده بود که همه را وادار می‌کرد اعتراف کنند که کوروساوا دارای یک استعداد خارق‌العاده است.

کوروساوا: حالا وقتی به آن وقت‌ها فکر می‌کنم یاماموتو را به یاد می‌آورم. در آنجا چندنفری بودند که یاماموتو استاد آنها شمرده می‌شد و من یکی از آنها بودم. هرچند کارهای ما در یک سطح نبود اما ما با همهٔ تلاشمان می‌کوشیدیم که چیزی را در فیلم‌هایمان کشف کنیم و اگر در این کار موفق شدیم مرهون یاماموتو و مکتب او هستیم.

یاماموتو: از همان آغاز، کوروساوا در جدا کردن حقیقت از نیرنگ و فریب خطا نمی‌کرد و تلاش زیادی را برای کنار گذاشتن همهٔ فریب‌ها به کار می‌برد. این ویژگی مهمی برای کوروساوای کارگردان شمرده می‌شد و یکی از نشانه‌های کوروساوای هنرمند بود. کوروساوا از وقتی که نقاش بود دارای این ادراک خطاناپذیر در شکار حقیقت بود و وقتی که کارگردان شد آن را با خودش حفظ کرد، و مدتی پیش از آنکه دست به کارگردانی فیلم «حماسهٔ جودو» بزند این احساس در وجود او نضج گرفته بود.

۱ـ فیلم «حماسهٔ جودو»، سال ۱۹۴۳

این نخستین فیلمی بود که کارگردانی کردم، ولی به نظر خودم بیانگر شخصیت خاص من نبود. من فکر می‌کردم به طور کامل آماده هستم، اما وقتی برای نخستین بار فریاد زدم «آماده، شروع!» آنهایی که در اطرافم بودند، گفتند که صدایم غیرطبیعی بود. من به طور شخصی اوضاعی را که تحت تاثیر آن به فیلمسازی روی آوردم به یاد دارم. من چیزهایی دربارهٔ رمان «تسونیوتومیتا» به نام «حماسهٔ جودو» شنیدم و یکباره شستم خبردار شد که باید کار باارزشی باشد. بلافاصله به سراغ تهیه‌کننده‌ای به نام «ایقا موری» رفتم و از او خواستم که امتیاز به فیلم کشیدن این رمان را بخرد. او از من پرسید: این رمان را خوانده‌ای؟ گفتم: چطور، این رمان هنوز منتشر نشده است! بالاخره وقتی رمان بیرون آمد نسخه‌ای از آن را خریدم و در یک شب، تمام آن را خواندم. صبح آن روز برای بار دوم به سراغ آن تهیه کننده رفتم و به او گفتم: من می‌توانم این رمان را به فیلم بکشم، و از او خواهش کردم امکانات مالی این کار را فراهم کند. ایقاموری خود امتیاز این کار را خرید. در طی دو روز بعد همهٔ

● تکنیک تنها موقعی به درد می‌خورد که کارگردان حرفی برای گفتن داشته باشد. تکنیک در حد ذات خود و بدون یاری عناصر دیگر قاتل اندیشه است، در حالیکه اندیشه بیش از هر چیز دیگری اهمیت دارد.

● کوروساوا: من همیشه از زاویه اجتماعی به سینما نگاه می کنم.

● من از آدمهایی هستم که با تمام توانشان در کار غرق می‌شود. من کار در تابستان داغ و زمستان سرد و آزار دهنده را دوست دارم، بارش بی ‌درپی برف و باران را دوست دارم و فیلم‌هایم این عشق را نشان می‌دهند.



استودیوهای بزرگ برای خریدن امتیاز این رمان تلاش می کردند. زیرا بافت این رمان برای تهیه یک فیلم جذاب ایده‌آل بود و چنین فیلم‌هایی در آن دوره - سال ۱۹۴۳ - خیلی رایج بودند. زمان، زمان جنگ بود و ما را مجبور می کرد که هرچه را که می شود و نمی شود به تصویر بکشیم. فیلمساز مجبور بود فیلم‌هایی مطابق با سیاست دولت بسازد. در آن موقع نظریه‌ای حاکم بود که فیلم ژاپنی حقیقی باید به شکل ساده‌ای ساخته شده باشد. من با این نظریه موافق نبودم اما اگر می‌خواستم به نظریه خودم پایبند باشم باید دست به هیچ کاری نمی‌زدم! تا زمانی که اوضاع آنگونه بود تصمیم گرفتم فیلمی بسازم که بهتر یا بدتر از فیلم‌های دیگر نباشد.

۲ - فیلم «زیباترین»، سال ۱۹۴۴

من با این فیلم می‌خواستم «برتره» اجتماعی زنانی را ترسیم کنم که در کارخانه‌های جنگی کار می کردند. به این معنی که این فیلم داستان مستند زندگی روزمرهٔ آنان بود. من از زنان بازیگر خواهش کردم که نقش‌هایشان را خیلی عادی و بدون هیچ تکلفی و بی‌هیچ خصوصیتی بازی کنند. در طول زمان فیلم‌برداری نیز آنها را وادار کردم در یک شبانه‌روزی زندگی کنند. همچنین از آنها می‌خواستم که پیش از شروع فیلمبرداری بدوند تا در موقعی که می خواهیم فیلم‌برداری کنیم خسته شده باشند.

۳ - فیلم «حماسه جودو» قسمت دوم - ۱۹۴۵

این فیلم را با بی‌میلی ساختم و دنبالهٔ شکلی و ساختگی فیلم نخست بود. تنها نکته این فیلم این بود که من تحت تأثیر اجرای یک هنرپیشه تئاتر به نام «ماسایوکی موری» بودم. فیلم خسته کننده‌ای بود.

۴ - فیلم «رد پای ببر»، ۱۹۴۵

می‌خواستم فیلمی را از روی سناریویی که در اختیار داشتم بسازم، ولی به تصویر کشیدن آن مستلزم تعداد زیادی اسب بود و این چیزی بود نامقدور. لذا یکی از نمایشنامه‌هایی را که به شیوهٔ تئاتر «کابوکی» بود به تصویر کشیدم. سناریو را یک‌شبه از روی نمایشنامه نوشتم. به درخواست شرکت سازنده همهٔ فیلم را بجز یک صحنه از روی طبیعت فیلم‌برداری کردم و این چیزی بود که کار ما را ساده می کرد. به همین دلیل می‌خواستم یک بخش پایانی برای فیلم در نظر بگیرم و در آن از تکنیک و دکورهای پیشرفته‌تری استفاده کنم. این طرح را با «فومیوهایاساکا» (موسیقدان، دوست کوروساوا که موسیقی متن چند فیلم را تصنیف کرده است) در میان گذاشتم، اما موفق به انجام این کار نشدم و با مرگ هایاساکا اندیشه این کار نیز از میان رفت.

۵ - فیلم «آنهایی که فردا را ساختند»، ۱۹۴۶

در عمل این فیلم از من نبود. بلکه ماحصل تلاش خلاق و مشترک گروه ما بود. کارهایی که باید برای فیلم انجام می‌دادم همه را در یک هفته انجام دادم بقیه مسائل فیلم نیز در طی همین هفته رو به راه شد. با آنکه ساختن فیلم بیش از یک هفته طول نکشید، فیلم بدی از آب درنیامد.

۶ - فیلم «بر دورهٔ جوانی‌مان افسوس نیست»، ۱۹۴۶

سناریو اصلی که «ایدزیرو هیساتا» نوشته بود از سناریویی که ما برای ساختن فیلم به آن استناد کردیم بهتر بود، زیرا دربردارندهٔ برخی حادثه‌های واقعی از زندگی «هدیمی اودزاکی» بود - کسی که به تهمت جاسوسی دستگیر شد و در زندان مرد - بدبختانه چندین سناریو وجود داشت که با حادثه‌های سناریو انتخابی من مطابقت داشتند. نخست هم بنا بود این فیلم توسط «کویسی کوسودا» ساخته شود. آن وقت، هیأت ناظر بر سناریو از من پرسیدند آیا این فیلم را خواهم ساخت یا ساختنش را به کوسودا واگذار می‌کنم؟ من به طور شخصی مخالفتی با کار کوسودا نداشتم اما وقتی صحبت از دو کارگردان می شود به آن معنی است که دو فیلم متفاوت ساخته خواهد شد. و این ویژگی سینماست زیرا مسأله اساسی، فیلمنامه نیست، بلکه کارگردان است من پاسخ دادم: فیلمی خواهم ساخت که بهتر از کار کوسودا باشد. طبیعی است که پاسخ من خوش‌آیند هیأت نبود. لذا مجبور شدم که دست به تغییراتی در قسمت دوم سناریو بزنم. به سراغ «هیساتا» (نویسنده رمان) رفتم، اما او با تغییراتی که در سناریو داده بودم موافق نبود. بالاخره شروع به کار کردیم. من معتقد بودم - و هنوز هم هستم - که کشور ژاپن باید کار را دوباره از صفر شروع کند و این آغاز چیزی نیست جز «احترام به ذات» و اعتماد به نفس. من می‌خواستم فیلمی دربارهٔ یک زن بسازم. اینطور شروع کردم که نقد فیلم را متوجه ویژگیهای قهرمان داستان کردم. قهرمان این فیلم زنی بود که برای فراموش کردن گذشته خود در یک شرکت مشغول به کار می‌شد و شروع تازه‌ای را در زندگی‌اش آغاز می‌کرد. من تنها در این فیلم و فیلم «راشومون» موفق شدم که ویژگیهای حقیقی و کامل یک زن را ترسیم کنم.

من این نظریه را می‌پذیرم که همهٔ قهرمانهای زن فیلم‌های من رفتارهای غربی دارند امّا قهرمان زن در این فیلم منعکس کننده ویژگیهای زن ژاپنی معاصر بود. به نظر خودم موفق شدم که ویژگی‌های زنی را که احساس اعتماد به نفسش را حفظ کرده است، ترسیم کنم. منتقدان با دلایلی واهی این فیلم را نپذیرفتند: دلایلی مثل اینکه چرا قهرمان فیلم یک زن است و اگر مرد بود بیشتر مقبول می افتاد. درحالیکه به نظر من جوهرهٔ فیلم در همین بود که قهرمان آن، یک زن بود. این فیلم هرچه که بود من توانسته بودم که آنچه را که فهمیده بودم مجسّم کنم. منتقدان بر من خرده گرفتند و گفتند که باید به فیلم «حماسهٔ جودو» برگردم. من به آنها جواب دادم: اگر همین احساسات را در آن زمان داشتم، به طور حتم فیلم «حماسه جودو» را هم مثل همین فیلم درست می کردم. بنابراین دلیلی برای بازگشت نیست. آن موقع به من گفتند که فیلم «حماسهٔ جودو» از لحاظ تکنیکی از کمال بیشتری برخوردار است. این شاید حرف درستی بود، اما وقتی فیلمساز حرفی برای گفتن داشته باشد شکل و روش و تکنیکی را که می تواند حرف دلخواه او را تجسّم ببخشد پیدا خواهد کرد. امّا وقتی حواس کارگردان تنها به فرم باشد و به واقع حرفی برای گفتن نداشته باشد، کاری از پیش نمی‌برد و لذا تکنیک تنها موقعی به درد می‌خورد که کارگردان بخواهد حرفی بزند و اگر تنها بخواهد بر تکنیک تکیه کند، اندیشهٔ او غامض و پیچیده خواهد ماند. تکنیک نه تنها دست فیلمساز را باز نمی کند، به عکس او را به بند می کشد. تکنیک به تنهایی و در حد ذات خود و بدون یاری عناصر دیگر قاتل اندیشه است. درحالیکه اندیشه بیش از هر چیز دیگری اهمیت دارد. تا آنجایی که به من مربوط می شود برایم دشوار است که یک شیوهٔ مبتذل را در پیش بگیرم من به سادگی فیلم‌هایی را همانطور که می خواهم می‌سازم و هرگز به شیوه‌ای که باید در فیلم پیروی کنم نمی اندیشم.

۷- فیلم «یک یکشنبهٔ شگفت انگیز» ۱۹۴۷

پیش از من «دیوید گریفیث» (آمریکایی) به اندیشهٔ این فیلم دست یافته بود. موضوع این فیلم دربارهٔ جوانانی است که تلاش می کنند زندگیشان را از نو شروع کنند (حادثه های فیلم در سالهای پس از نخستین جنگ جهانی جریان دارد) آنها می کوشند تا ابزارهای این کار را فراهم کنند، لذا دست به کشت سیب‌زمینی و فروش آن می‌زنند. امّا یکی از آنها کشت را از بین می برد و محصولات آنها را می دزدد. آنها دست از کار برنمی‌دارند و یکبار دیگر از نو سیب‌زمینی می کارند. با آنکه من در سال ۱۹۴۷ برای این فیلم لقب بهترین کارگردان را بدست آوردم، امّا به نظر خودم این فیلم آنقدرها عالی نبود. من می خواستم حرفهای زیادی بزنم امّا تار و پود مساله را قاطی کرده بودم. باید تاکید کنم که این فیلم برای من دوست‌داشتنی‌ترین فیلمم نبود. امّا مرا متوجه

خطایم کرد به نحوی که وقتی فیلم تازه‌ای به نام «فرشته مست» را می‌ساختم هوشیار شده بودم.

۸ـ فیلم «فرشته مست»، ۱۹۴۸

بالاخره در این فیلم بود که خودم را بیان کردم. این فیلم، فیلم من بود، فیلمی که به واقع آن را خودم درست کرده بودم. در ساختن این فیلم مرهون «توشیرو میفونه» بازیگر نقش اول فیلم بودم. «شیمورا» نیز نقش پزشک را به زیبایی بازی کرده بود. مشکل من این بود که نمی‌توانستم میفونه را توجیه کنم لذا به او آزادی کامل دادم که هر طور می‌خواهد بازی کند و در عین حال نگران بودم که مراقبت نکردن از میفونه ممکن است منجر به نتایج پیش‌بینی نشده‌ای بشود. بااینهمه نخواستم جلو آزادی اش را بگیرم و در نتیجه با اینکه اسم فیلم از یک پزشک شرابخوار حکایت می‌کرد امّا تماشاگران میفونه را به خاطر سپرده بودند [نه بازیگر نقش پزشک را!] منتقدان نیز بعد از این فیلم به من لقب «فیلمساز اجتماعی» دادند. این نکتهٔ روشنی بود و من نیز دوست داشتم ثابت کنم که موضوعات حساس و حیاتی برایم اهمیت دارند. در واقع من همیشه به سینما از یک زاویه اجتماعی و از جهت حادثه‌ها و موضوعاتی که در بردارد نگاه می‌کردم. البته ـ از جهت دیگر ـ موضوعات و حوادث مهم به تنهایی یک فیلم زیبا و سودمند را نمی‌سازند مگر اینکه به خوبی شناخته شوند. فیلم باید به گونه‌ای ساخته شود که اندیشه اصلی آن به صورت عمده باقی بماند تا جایی که بتوان میان موضوع حیاتی و اصلی و موضوعی که برای جلب توجه به کار رفته است فرق قائل شد. یکی از دلایل موفقیت استثنایی این فیلم در زمان خودش در این نکته نهفته بود که فیلم به دور از رقابت ساخته شده بود.

ما در هنگام کار مشکلی با یکی از قهرمانان داستان، یعنی با شخص پزشک داشتیم. من و کینوسکی اوگوسا (نویسندهٔ فیلمنامه) چند بار این نقش را بازنویسی کردیم و هر بار قهرمان داستان برای ما به صورتی دست و پاگیر باقی ماند. ما آمادهٔ آغاز کار بودیم که من حدس زدم این قهرمان بیش از حد لازم، عمیق است. این بود که او را به صورت یک انسان دائم‌الخمر درآوردیم. در آن موقع قهرمان سینما معمولاً با شخصیتی سپید و روشن داشت یا غرق در سیاهی بود امّا ما از قهرمان خود یک شخصیت خاکستری رنگ آفریدیم!

نخست می‌خواستیم از موزیکی که از اپرای «سه پول سیاه» گرفته شده بود برای متن فیلم استفاده کنیم، اما نتوانستیم آن را به خوبی به کار گیریم، لذا مجبور شدیم از یک موسیقی ساده که با گیتار نواخته می‌شد استفاده کنیم. این نخستین فیلمی بود که «هایاساکا» (موسیقیدان) با من همکاری می‌کرد. ما از آغاز، نظریات یکسانی داشتیم مثل اینکه در غمگین‌ترین لحظه‌ها از یک والس شاد استفاده کنیم. هر یک از ما جداگانه روی مساله فکر کرده بودیم و وقتی هر کدام از ما ایدهٔ خودمان را بیان کردیم یادم می‌آید که با صمیمت دست یکدیگر را فشردیم. جلوترها موسیقی متن و فیلم هر یک جداگانه ساخته می‌شد. اما ما می‌خواستیم که هر یک از ما به دیگری کمک کند. البته گفتنش ساده است امّا در واقع این کار از مشکل‌ترین کارهاست.

۹ـ فیلم «جدال آرام»، ۱۹۴۹

من نمایشنامهٔ «جدال آرام» را دیده بودم که «تیاکی مینورو» نقش قهرمان آن را بازی می‌کرد. به ذهنم رسید که آن را با بازی «میفونه» به تصویر بکشم، بخصوص اینکه او با من در فیلم «فرشته مست» در نقش یک متمرد همکاری کرده بود و اینک باید نقش یک پزشک را بازی می‌کرد. از طرف دیگر این فیلم نخستین تولید یک شرکت تازه‌پای سینمایی بود که خودم آن را تاسیس کرده بودم همینطور تولید آن نیز بدون شک ساده‌تر به نظر می‌رسید زیرا به طور معمول در اثنای کار در استودیوها می‌توان با کسانی که با مشکل فیلم درگیرند، برخورد کرد. با این وجود شک و تردید هیچگاه به ذهنم خطور نمی‌کرد تنها این عدم اعتماد در آغاز فیلمبرداری از صحنه‌های فیلم که در یک بخش بیمارستان نظامی مخصوص بیماری‌های مقاربتی فیلمبرداری می‌شد پیش آمد. این نشان می‌داد که من شرایط را در حد لازم محاسبه نکرده بودم، زیرا حادثه‌های فیلم پس از انتقال به ژاپن، همانطور که مشهود بود حالت درام خود را از دست می‌داد. من به شخصه از آدمهایی هستم که با تمام توانشان در کار غرق می‌شوند و تلاش می‌کنند. من کار در تابستان داغ و زمستان سرد و آزار دهنده را دوست دارم. بارش پی در پی برف و باران را دوست دارم و معتقدم که فیلم‌هایم این عشق را نشان می‌دهند. من داشتن اهداف بلند را دوست دارم و به نظر من زندگانی با تمام توانش در دیدگاههای خارج از حد اعتدال تجلی می‌کند. من دریافته‌ام که آنان که اندیشیده دست به کار می‌زنند هیچگاه، خودشان را گم نمی‌کنند.

تا آنجایی که به فیلم مربوط می‌شد من گفتار فیلم را به ادارهٔ نظارت و سانسور فرستادم همچنین ایدهٔ فیلم و حادثه‌های آن را در مقاله‌ای برای مسئولان پزشکی که ابراز نگرانی کرده بودند فرستادم. آنها می‌ترسیدند که فیلم موجب هراس مبتلایان به سفلیس شود و آنها را از مشاوره با پزشک دلسرد کند. علاوه بر اینها پزشکان ژاپنی از نظر طبی فیلم را غیر علمی تشخیص داده بودند زیرا مبتلای به سفلیس عقلش را از دست نمی‌دهد. لذا من مجبور شدم که پایان در نظر گرفته شده فیلم را دستکاری کنم و این چیزی بود که مرا با مشکلاتی از نظر سناریو مواجه می‌کرد. من ناچار شدم بجای اینکه پزشک عقلش را از دست بدهد راه حل دیگری در نظر بگیرم که عبارت بود از پایانی تراژیک برای ماجرای عشق او، و این پایان بندی، طبیعی و قانع کننده به نظر نمی‌رسید. لذا کار [آنطور که در آغاز گمان می‌کردم] ساده نبود.

۱۰ـ فیلم «سگ هار»، ۱۹۴۹

من به شخصهٔ «سیمنون» نویسنده را دوست دارم و خیلی مایل بودم که یکی از داستانهای او را به تصویر بکشم اما جرأت نمی‌کردم، اما دربارهٔ «سگ هار» باید بگویم که همه غیر از من از آن خوششان آمده بود. بر این داستان تکنیک گرایی غلبه دارد و در آن هیچ تفکر عمیقی دیده نمی‌شود. «شیمورا» نقشش را به خوبی بازی کرد اما من در شخصیت قهرمان داستان تعمق نکرده بودم این بود که خصوصیاتش سطحی از آب درآمد. تنها شخصیت ژرف فیلم شخصیت قاتل بود که توسط «کیمورا» بازی می‌شد و این نقش برای او یک نوع درخشش و تجلی بود.

فیلم براساس یک داستان واقعی بود که برای یک کارآگاه بدشانس در دوران جنگ اتفاق افتاده بود. سلاح کمری این کارآگاه را دزدیده بودند و او مجبور شده بود برای یافتن آن چهار سمت توکیو را زیر پا بگذارد. ما نیز باید از چهار سمت توکیو فیلمبرداری می‌کردیم اما در همین موقع «گردباد جینی» بر شهر توکیو وزیدن گرفت و به سفارش تهیه کنندگان مجبور شدیم که در کار فیلم شتاب کنیم این بود که مجبور شدیم از برخی صحنه‌های مفیدی که فکرش را کرده بودیم صرف نظر کنیم من وقتی خبر دستگیری کارآگاه را شنیدم براساس آن رمانی نوشتم که چاپ نشد. فکر می‌کردم نوشتن فیلمنامه‌ای که از این رمان گرفته شده باشد دیگر فایده‌ای ندارد.

۱۱ـ فیلم «رسوایی»، ۱۹۵۰

این فیلم اعتراض من علیه اوضاع روزنامه نگاری کشور ژاپن بود و به مداخله‌های آنها در زندگی خصوصی مردم اعتراض می‌کرد. من همیشه از اینکه به زندگی خصوصی مردم بی احترامی می‌شد دلتنگ بودم. علی ایّ حال، با همه تلاشی که کردیم سناریو آنطوری که باید و شاید از آب در نیامد و رضایتبخش نبود. تا اینکه به فکرم رسید برای حل مشکل شخصیت دیگری را وارد فیلم بکنم که همان شخصیت وکیل مدافع بود. بد نیست در بارهٔ کشف این شخصیت حرف بزنیم.

ده سال پیش در یکی از رستوران‌های منطقه «سیبویا» با مرد سالخورده‌ای آشنا شدم او آمده بود تا برای دخترش که در بیمارستان بستری بود غذایی بخرد. او همانطور روی پیشخوان خم شده بود و منتظر بود. پیر مرد دخترش را می‌پرسید. او به من گفت: «در روی زمین مثل او پیدا نمی‌شود» نمی‌دانم چرا این کلمات تاثیری پایدار در من باقی گذاشتند. وقتی داشتم این فیلم را می‌ساختم یکدفعه به ذهنم رسید که شخصیت آن پیر مرد را به یکی از شخصیت‌های فیلم ببخشم و او مثل «پیر مرد» حرف بزند و راه برود. این نقش را «شیمورا» به عهده گرفت. او در این فیلم حتی بهتر از فیلم «فرشته مست» ظاهر شد زیرا شخصیت پزشک در آن فیلم شخصیتی متغیر و متفاوت بود. در اینجا دختر قهرمان فیلم می‌مرد «هایاساکا» اصرار می‌کرد که موسیقی متن در هنگام نمایش صحنه مرگ با دمیدن شیپور ایجاد شود. دمیدن در شیپور؟ در یک صحنه متاثر کننده و برانگیزاننده! نخست تعجب کردم، اما وقتی متن فیلم را دیدم متوجه شدم که چقدر حق با او بوده است. هنوز آن صحنه را در یاد دارم تصویر و موسیقی درهم آمیخته بودند و این برای من یک درس خوب شمرده می‌شد.

۱۲ـ «راشومون»، ۱۹۵۰

تصمیم گرفتم فیلمی برای شرکت «دایای» بسازم. آن موقع چند سناریو خوب و آماده دم دست «سینوبوها شیموتو» بود. یکی از آنها توجهم را جلب کرد. ولی سناریو خیلی کوتاه بود ـ تنها سه صحنه ـ همه بچه ها از آن خوششان آمده بود اما در استودیو نمی‌توانستند به خوبی آن را درک کنند. آنها می‌پرسیدند که این سناریو در باره چه چیزی حرف می‌زند؟ سرانجام من یک مقدمه و یک موخره بران نوشتم نامقبول افتاد. به اعتقاد من «ماتیکوکیو» (بازیگر نقش زن غصب شده) خیلی زیبا و موثر ظاهر شد و یک شخصیت نیرومند را ارائه داد. یکبار با او به مدت یکماه کار کردیم و او برای رسیدن به این نتیجه زحمت کشید. بعداز آن می‌خواستم یکبار دیگر هم با او کار کنم که فرصت نشد.

وقتی که دکورها را آماده می‌کردند من و دوتن از هنرپیشه‌هایم صحنه هایی از چند فیلم را در باره اسیران جنگی می‌دیدیم، یکی از اینها فیلمی بود که «مارتین جانسون» در یکی از جنگل‌های افریقا گرفته بود و در یک صحنه از آن شیری نعره می‌کشید. رو کردم به هنرپیشه زن و گفتم: «توشیرومیفونه» را ببین! او برای تو به منزله «تاذزیومارو» (بازیگر نقش مردی که زن را می‌رباید) است. ماسایوکی (بازیگر نقش شوهر در این فیلم و بازیگر نقش «شاهزاده میشکین» در فیلم «ابله») را هم خواستم و با او فیلم مشابهی رامشاهده کردیم که یوزپلنگ سیاهی را نشان می‌داد. هنگامی که یوزپلنگ در یک نمای نزدیک بود «ماتیکو» (هنرپیشه زن) وحشت زده شد و با کف دستش صورتش را پوشاند. من از این حرکت خوشم آمد و از آن بازیگر جوان درخواست کردم که همین حرکت را در سرصحنه تکرار کند. من فیلم های صامت را دوست دارم، همیشه آنها را دوست داشته ام. غریب نیست که برخی از آنها را برفیلم‌های ناطق برتری بدهم.... درهرحال دوست دارم که زیبایی های فیلم‌های صامت را در فیلم هایم بگنجانم.

یک زمان با خودم فکر می‌کردم که بارزترین ویژگی هنرهای تجسمی معاصر، سادگی آن است من نیز باید تا آنجا که می‌توانم سادگی را رعایت کنم

در هنگام ساخت فیلم ما با مشکلاتی مواجه بودیم. برای مثال بعداز مونتاژ نخستین بخش و حین صداگذاری آتش سوزی‌هایی در استودیو رخ داد. من وقتی به یاد آن روزها می‌افتم بخوبی آن دشواری‌ها را احساس می‌کنم

نخست خبرنداشتم که این فیلم به جشنواره ونیز ارسال شده است، یعنی اگر «جولیانواسترامیجولی» ـ مدیر یک شرکت فیلمسازی ایتالیایی ـ ازاین فیلم خوشش نیامده بود، این فیلم هرگز به جشنواره راه نمی‌یافت. زیرا ژاپنی‌ها به



● داستایوسکی برای من نزدیکترین و دوست‌داشتنی‌ترین نویسندهٔ روس است هیچکس به صداقت او در بارهٔ زندگی ننوشته است، شاید نتوان نویسنده‌ای بزرگوارتر و پاکیزه جان‌تر از او پیدا کرد.

● هر کارگردانی باید روزی خودش را با هجومی دشوار روبرو ببیند و با یك موقعیت بحرانی مواجه بشود. او در این هنگام باید شجاع باشد و دل به دریا بزند.

● من در فیلم‌هایم می کوشم تا به یك اثر ادبی بیگانه، رنگ ژاپنی بدهم و به حوادث آن زمینهٔ ملی ببخشم. این کاری بود که با «ابله» داستایوسکی و «در اعماق» گورکی و «مکبث» شکسپیر انجام دادم.

شدت از فیلم های ژاپنی انتقاد می کنند. لذا عجیب نیست که فیلم با عنایت یك بیگانه به بیرون از ژاپن ارسال شده باشد! و این چیزی است که برای هنرمندان ژاپنی که روی چوب کنده کاری می کنند، اتفاق افتاده است. چون اروپایی‌ها نخستین کسانی بودند که به وجود آنها اعتراف کردند. ما به طور معمول قدر هنرمندان خودمان را نمی‌دانیم.

بی‌مناسبت نیست که بگویم، من فیلم «راشومون» را یك فیلم خیلی پیشرو نمی‌دانم. و وقتی این حرف را می‌زنم خارجی ها به من اعتراض می کنند که شما ژاپنی‌ها قدر هنرتان را نمی‌دانید، چرا از این فیلم خوشتان نمی‌آید؟ برای شخص من جالب‌ترین نکته فیلم فیلمبرداری و تصویر مناسب آن است. «کادزوا میافاوا» خیلی دلواپس بود که کار فیلمبرداری را خوب انجام داده است یا نه؟ اما من وقتی نخستین فیلم هایی را که او روز نخست برداشته بود، دیدم متوجه شدم که کار او در سطح عالی است.

۱۳ ـ «ابله»، ۱۹۵۱

خیلی پیشتر از آنکه فیلم «راشومون» را بسازم درصدد ساختن این فیلم بودم. من از دیرباز به ادبیات روسی علاقه داشتم و کتابهای روسی زیادی را خوانده بودم. مطمئن بودم که داستایوسکی بیش از همه به من نزدیك است و بیشترین ارزش را درنظرم دارد و مطمئن بودم که رمان «ابله» اوفیلم زیبایی خواهد شد. گرچه دسترسی به سطح داستایوسکی کار ساده ای نیست،اما او تا همین حالا برای من نزدیك‌ترین و دوست داشتنی‌ترین نویسنده روس است. به نظر من هیچکس با چنین صداقتی در باره زندگی ننوشته است و شاید نتوان نویسنده ای بزرگوارتر و پاکیزه جان تراز او یافت. وقتی از پاکی صحبت می کنم منظورم احساسی است که انسان را وا می‌دارد تا چشمهایش را برچیزهای وحشتناکی که روبروی او اتفاق می افتد نبندد. اودردورنج را در جان خود داشت و چشمانش را برآن نمی‌بست. بلکه در آن خیره می‌شد و متالم می شد. نخست او در نظر من در حد وحشتناکی درونگرا می‌نمود. اما وقتی از خواندن رمان او فارغ می‌شدم ایمان می آوردم که هیچ نویسنده ای چون او برونگرا نیست.

درد و رنج نشانه روح‌های بزرگ انسانی است. نشانه قداست است به همین دلیل است که من درمقابل داستایوسکی کرنش می کنم و به شاهزاده میشکین، اودل بسته ام به اعتقاد خودم وقتی که فیلم ابله را می ساختم با داستایوسکی به طور واقعی آشنا شده بودم. در یکی از صحنه‌های داستان «شاهزاده میشکین» به «نستانسیا» می گوید «او چقدر زیباست» و او لبخند می‌زند. من «سیتوکاها را» را وادار کردم همانطوری که داستایوسکی نوشته است این کار را انجام بدهد «موری» (بازیگر نقش شاهزاده میشکین) در آن لحظه مراقب تصویرپردازی بود و از بازی خوب هنرپیشه زن مبهوت شده بود «چقدر زیبا! او چگونه توانست این صحنه را به این خوبی بازی کند!» اما من این صحنه و این لبخند را ترسیم نکرده بودم، کار، کار داستایوسکی بود! با این همه کار این فیلم در نهایت دشواری بود و به صراحت می گویم که بیش از توانایی فردی من بود. داستایوسکی نویسنده پیچیده‌ای است. آنجا بود که فهمیدم چقدر باید کار بکنم. در کنار آنچه که گفتم کار این فیلم برایم تجربه با ارزشی بود بعضی‌ها این فیلم را ناموفق قلمداد کردند. من با این نظر به موافق نیستم. این فیلم نسبت به فیلمهای دیگر من با استقبال بیشتری روبرو شد واگر اینطور که برخی مخالفان می گویند تا این حد بد بود، نباید این همه آدم از آن خوششان آمده باشد و نظراتشان را برایم نوشته باشند. به طور کلی وقتی کارگردانی حرفی برای گفتن داشته باشد و اهل دروغ گفتن به تماشاگرانش هم نباشد، می‌تواند به آنها اطمینان کند.

مقالاتی که در نقد این فیلم نوشته شد وحشتناك بودند! اگر من کارگردان این فیلم نبودم این همه مقاله در نقد آن نوشته نمی‌شد. به گمان من هر کارگردانی باید روزی با چنین هجوم دشواری روبرو شود و خودش را دریك موقعیت بحرانی ببیند. او در این هنگام باید شجاع باشد و دل به دریا بزند. و از این «اشتباهات!» بکند. البته امروز کسی نمی‌تواند کارگردانها را به ماجراجویی بیش ازحد وادار کند. آنها بیش از حد زرنگ شده‌اند و طبق اصول! رفتار می کنند. همانطور که می‌بینیم تحمل یك شکست همه جانبه عیب نیست. با این همه، من خوشبخت و موفقم حتی اگر این فیلم تنها یکی از منتقدان را به اعجاب آورده باشد.

۱۴ ـ فیلم «زیستن»، ۱۹۵۲

بهتر است نخست یك صحنه طولانی را برایتان تعریف کنم تا برسیم به ماجرای این فیلم. آن صحنه با تداعی‌هایی از زندگی قهرمان فیلم آغاز می‌شد. نخست قصد داشتم که این صحنه به تمامی همراه با موسیقی باشد. این موضوع را با «تومیوهایاساکا» درمیان گذاشتم و با هم به یك راه حل کلی رسیدیم، او موزیك متن را نوشت، اما وقتی کار به مرحله صداگذاری رسید، متوجه شدم که موسیقی متن و خود فیلم با هم نمی‌خوانند. پس ازمدت زیادی فکر کردن در نهایت به این نتیجه رسیدم که موسیقی را کنار بگذارم. هایاساکا خیلی متاثر شد و به سادگی نشست وچیزی نگفت. من در روزهای بعد سعی کردم به او اطمینان خاطر بدهم که تقصیر از من بوده است و او و موسیقی‌اش هیچ گناهی نداشته‌اند؛ من بودم که اشتباه کرده بودم. من واقعاً متأسف بودم، اما هیچ راهی جز کنار گذاشتن موسیقی نداشتم. حالا درباره هایاساکا چه باید گفت؟ اومدتی است از دنیا رفته است. او مرد خوبی بود. مرگ او به شدت مرا تکان داد. من الان مثل کسی هستم که نیمی از اومرده باشد. هایاساکا برای من یك ضرورت بود. او استعداد عظیمی در زمینه موسیقی داشت. او انسانی بزرگ ودانا و با فهمی دقیق از هنر کارگردانی بود و نظریات مفیدی در زمینهٔ ارتباط صدا و بیان هنری فیلم داشت. بسیاری از تجربیات من نتیجه بحث‌هایی است که با او داشتم؛ تجربه‌هایی که بیشتر مواقع موفق بودند. کار ما همدوش با یکدیگر گامی به سود پیشرفت سینمای ژاپن بود ما نشان دادیم که محرك‌های صوتی تنها به نیروی بیان فیلم کمك نمی کنند، بلکه تأثیر آن را چند برابر می کنند وخالق اثر آن هستند. اگر او از دنیا نرفته بود، من چه کارهایی می‌توانستم بکنم. او یك روزهم مریض نشد و در اوج جوانی از دست رفت. او چه مرد بزرگی بود. مرگ او نه تنها برای من، بلکه برای موسیقی خسارت جبران ناپذیری است، چون آدمهایی مثل او تکرارناپذیرند. من از مرگ او به یاد مرگ خودم افتادم، به این که روزی می رسد که نخواهم بود. به این فکر افتادم که در لحظه‌ای که از دنیا رفته‌ام، می توانم نفس بکشم و به رفتارم آگاهی داشته باشم. در چنین فضایی بود که من فیلم «زیستن» را ساختم. این فیلم، داستان مردی است که می‌داند خواهد مرد. فیلمی است خوشبینانه و طرفدار زندگی. وظیفه اخلاقی این فیلم در نام آن (زیستن یا زندگی کن!) منعکس شده است. این مرد به زندگی چنگ می‌زند. «انسان باید زندگی سرشاری داشته باشد» این درسی است که قهرمان فیلم به ما می‌دهد.

۱۵ ـ فیلم «هفت سامورایی»، ۱۹۵۴

طبق معمول فیلم ژاپنی مثل خوراك ژاپنی «اوچادزوکی» ـ برنج دم کرده با چای سبز ـ راحت و ساده اما بهداشتی است. به نظر من باید بکوشیم تا فیلم‌های کلی‌تر و عمیق‌تری بسازیم. این بود که به فکر ساختن فیلمی جذاب و خوشمزه و در عین حال مفید افتادم. از همان آغازمی‌دانستم که ساختن چنین فیلمی در ژاپن دشوار است. بدشانسی هم در میان کار همراهمان بود. اسبها کم بودند. وبارندگی کار فیلمبرداری را تعطیل می‌کرد. تازه وقتی فیلم به پایان رسید، معلوم شد که خیلی طولانی است. ما فیلم را به همان صورت وبدون کم وکسری نمایش دادیم. این فیلم در سال ۱۹۵۴ به صورت کامل و در سه بخش در شهرهای بزرگ ژاپن اکران شد. اما در نمایش عمومی از یك

نسخه کوتاه شده استفاده کردند. نسخهٔ دیگری هم به صورت مختصر برای صادر کردن آماده شد که بیشتر مردم دنیا این نسخه را تماشا کردند. (نسخهٔ سومی که کوروساوا در اینجا از آن حرف می‌زند نسخه‌ای است که برای جشنوارهٔ ونیز آماده شد. در سال ۱۹۷۵ این فیلم یک‌بار دیگر به صورت کامل در ژاپن نمایش داده شد و با موفقیت بی‌نظیری مواجه شد) اما درباره جشنوارهٔ ونیز، ما یک نسخه کوتاه شده را به آنجا فرستادیم که منتقدان آن را نفهمیدند. همهٔ آنها همصدا بودند که بخش نخست فیلم منسجم نیست. این چیز شگفت‌آوری نبود زیرا قسمت‌های زیادی از بخش نخست را زده بودیم. اما قسمت دوم را بدون حذف زیادی به جشنواره فرستادیم که اعجاب خیلی‌ها را برانگیخت. حذف برخی قسمت‌ها به نفع قسمت دوم تمام شده بود.

ساختن این فیلم فوق‌العاده دشوار بود (کوروساوا در مصاحبهٔ دیگری این مشکلات را ذکر می‌کند: یکی از مشکلات این بود که تهیه‌کنندگان فکر می‌کردند این فیلم خیلی گران تمام شده است. لذا تلگرافی برای کارگردان فرستادند و از او خواستند دست نگهدارد. کوروساوا پاسخ داده بود، یا کار را برای همیشه ترک می‌کند یا این که بگذارند کار را ادامه بدهد) گروهی که با آنها کار می‌کردم متشکل از آدمهایی بود که خیلی وقت بود با من همکاری می‌کردند. مردمان بزرگواری بودند. من علاوه بر سناریونویس و فیلمبردار و هنرمندان دکور باید حتی از مسئولان نورپردازی گرفته تا... آخرین نفر آنها یاد بکنم. آنها به خوبی به وظایفشان عمل می‌کردند. آنها افکارم را می‌خواندند و با یاری آنها بود که توانستم چنین فیلم خوبی را کارگردانی کنم.

۱۶ ـ فیلم «سریرخون»، ۱۹۵۷

این فیلم و دو فیلم دیگر «در اعماق» و «قلعهٔ پنهانی» یک مثلث تاریخی را تشکیل می‌دهند. نخست می‌خواستم تهیه کننده این فیلم باشم و کارگردانی آن را به یکی ازکارگردانهای جوان بسپارم امّا وقتی فیلمنامه‌اش آماده شد، مسئولان تولید در استودیو «توهو» به این نتیجه رسیدند که کار پرزحمتی است و بهتر است خودم کارگردانی‌اش را بپذیرم. من هم قبول کردم. نخست تصور می‌کردم که این فیلم تنها برگردان تراژدی «مکبث» از شکسپیر است. امّا مشکلی که با آن مواجه بودم پیوند دادن بافت مکبث با شیوهٔ فکری ژاپنی‌ها بود. مکبث در حد خود قابل فهم است، امّا در نزد ژاپنی‌ها تصور دیگری از پیرزنهای ساحر و اشباح و ارواح وجود دارد. سرشت ارواح در فرهنگ ژاپنی مبتنی بر انتقامجویی است و این را در فیلمهای متعددی که از داستانهای انتقام ساخته شده است می‌بینیم. اما ابلاغ اخبار ناگوار بوسیله اشباح سه‌گانه مسائلی بودند که برای تماشاگر ژاپنی مفهوم نیست.

به این منظور از شیوهٔ نمایش «نو» (نمایش نقاب‌های ژاپنی) استفاده کردم که شیوه‌ای است درآمیخته با حادثه. من می‌خواستم هنرپیشگان، حرکت آنها، راه رفتن آنها و به طور کلی همهٔ ساختار هنری این داستان را به شیوهٔ این نمایش‌ها هم‌آهنگ کنم. این یکی از دلایلی است که می‌بینیم فیلم از نماهای نزدیک خالی شده است. کوشیدم این فیلم متشکل از نماهای کلی و بزرگ باشد و این چیزی است که در سینمای ژاپن وجود ندارد.

یادم می‌آید بازیگرها از دستورات من گیج و پریشان شده بودند زیرا آنها عادت داشتند در لحظات تأثر و اندوه به دوربین نزدیک بشوند، در حالی که من از آنان می‌خواستم در این لحظات از دوربین کناره بگیرند. بنابراین «سریر خون» را می‌توان یک تجربه دانست.

ما تصمیم گرفته بودیم که دکورهای اصلی قلعه را روی صخره‌های «فوجیاما» بنا کنیم، نه به این خاطر که وجود این کوه در فیلم مفروض باشد، بلکه به این دلیل که این دیدگاه طبیعی فی‌نفسه مطلوب بود. درآنجا به طور معمول مه زیادی وجود داشت. ضمن این که می‌خواستیم قلعه گسترده و تیز باشد.

مسئول دکور پیشنهاد می‌کرد که برای قلعه برج و بارو بسازیم، امّا من زیربار نرفتم. بالاخره با هم کار کردیم، مساحت را حساب کردیم، دکورها را برپا کردیم. یادم می‌آید که کار کردن در آن ارتفاع و در چنان فضای مه‌آلودی به طور واقعی ما را خسته کرد و نزدیک بود مریض بشویم.

در آغاز دکورها کامل نبودند و تنها نمای روبروی آن نصب شده بود، دکورها چشم پرکن هم نبودند زیرا پوشش سطح آنها نازک بود و نمی‌توانست دوام بیاورد. من روی نظر خودم پافشاری کردم و گفتم که با این اوضاع خراب نمی‌توانم کارکنم. می‌خواهم واقعیت اشیاء را لمس کنم و حتما باید قلعه‌ای کامل بسازم به نحوی که تحرک و تصویر برداری از هرطرفی که خواستم ممکن باشد. دکورها مرا اذیت کردند. این اذیت از زمان فیلم «زیستن» با من بود. پیش از آن تنها به نمای روبه‌روی دکور قناعت می‌کردیم. مواد مورد نیاز هم درحد کافی نبود. در چنین شرایطی تحقق بخشیدن به واقعیت ـ درست مثل وقتی که بخواهی یک کلبهٔ قدیمی را با چوبهای تازه و ارزانقیمت درست کنی ـ غیر ممکن است. من به شخصه با این مسائل به شکل جدی برخورد می‌کنم زیرا در نهایت حقیقت حیاتی هر فیلمی مرتبط با تلاش برای بازسازی واقعیت است.

۱۷ ـ فیلم «در اعماق»، ۱۹۵۷

فضای داستانهای «گورکی» روسیه تزاری است و من کوشیدم این فضا را به ژاپن در دوران «ادو» (توکیو قدیم) منتقل کنم. به همین منظور برای موسیقی متن از موزیک «باکابایاسی» (موسیقی طبّال‌های دوره‌گرد ژاپنی که به همراه نی در جشن‌های دینی نواخته می‌شود) استفاده کردم. ما ژاپنی‌ها وقتی که شاد و سرحال هستیم مشتاق شنیدن این موسیقی هستیم. اما من در تناقض کامل ـ یعنی برای بیان اندوه ـ از این موسیقی بهره گرفتم.

این اندوه ناشی از یک حادثه تاریخی بود. موسسه «سیکونانا» ورشکست شده بود و هزاران نفر به دنبال آن در شرایط طاقت‌فرسایی زندگی می‌کردند. دردها و آلام و پریشان‌حواسی آنها را می‌توان در اشعار طنزآمیز و لطیفه‌های آن دوران ـ حتی تا اکنون ـ ملاحظه کرد. من می‌خواستم این فضا را نشان بدهم حالا در این کار موفق شدم یا نه؟ تا حالا نفهمیده‌ام.

این فیلم را به سادگی درست کردم. با طرح و نشاط دست به کار شدیم. فیلمبرداری آن نیز وقت کمی برد. ما دکورهای ثابتی در استودیو و طبیعت داشتیم. طبق معمول تمرین بازیگران نیز زیاد بود. ما پیشاپیش همه چیز را تمرین کرده بودیم: رقص، حرکات، دوربین و... من از «میفونه» خواسته بودم نقش یک قمارباز، مثل «نیدرومی کوندزی» (شخصیت افسانه‌ای ژاپنی ـ راهزنی مثل رابین هود) را بازی کند. اما نتیجه کار رضایت بخش نبود. میفونه باتبحری که دارد از شخصیت پیچیده و خاصی برخوردار است. برای او مشکل است در موقع بازی کردن در نقش شخصیتی دیگر، ویژگی شخصیت خودش را بپوشاند.

۱۸ـ فیلم «قلعه پنهانی»، ۱۹۵۸

من بعد از دو فیلم جدی می‌خواستم یک فیلم جذاب و سرشار از سرود را کارگردانی کنم. قسمت نخست این فیلم را در «اریمی» فیلمبرداری کردیم. هوا دلپذیر بود و ما می‌توانستیم با سرعت کارهایمان را سامان بدهیم. اما قسمت دوم را باید در «فودزی» که هوای متفاوتی داشت به تصویر می‌کشیدیم. کار در آنجا خیلی دشوار بود. در موقع کار یک آتش سوزی نیز اتفاق افتاد و همه دکورهای ما را بلعید. یادم می‌آید برای فیلمبرداری از یکی از صحنه‌ها مجبور شدیم صد روز صبر کنیم تا هوا صاف بشود. به همین دلیل کار فیلم سه ماه بیشتر از آنچه در قرارداد پیش بینی کرده بودیم به تاخیر افتاد. در آنجا بادهای شدیدی هم می‌وزید که مانع کار می‌شد. نمی‌دانم چرا هر وقت که من می‌خواهم فیلمی بسازم بادها وزیدن می‌گیرند! تا جایی که به شوخی به من «مردباد» می‌گویند! با چشم پوشیدن از مشکلاتی که سر راه ما بود فیلم باموفقیت بزرگی روبرو شد. تا جایی که شرکت سینمایی تولید کننده که به خاطر خرجهای زیاد در آستانه ورشکستگی بود چند برابر سود برد (و از ورشکستگی نجات یافت) آنها تازه معتقد بودند اگر این تاخیر چند ماهه نبود سود آنها بیش از اینها می‌شد. از همان موقع بود که به فکر تاسیس یک شرکت سینمایی برای خودم افتادم.

۱۹ـ فیلم «بدها، بهتر می‌خوابند»، ۱۹۶۰

این فیلم، نخستین ساخته شرکت «آکیرا کوروساوا» بود که من رئیس و سرمایه گذار آن بودم و همه مسئولیت‌ها و مشکلات آن را هم به گردن گرفته بودم. مدت زیادی به فیلمی که می‌خواستم بسازم فکر کردم. اندیشه سودجویی به طور مطلق به ذهنم خطور نمی‌کرد. این یک جور خیانت است که بخواهیم از تماشاچی برای انگیزه‌های سودجویانه بهره‌برداری کنیم. به عکس، من در فکر یک فیلم با یک مضمون اجتماعی مشخص بودم. سرانجام تصمیم گرفتم فیلمی درباره فساد و تباهی در دستگاههای دولتی و رشوه‌خواری بسازم. رشوه خواری به نظر من گناه بزرگی است. رشوه خوارها به طور معمول خودشان را در پوشش شرکت‌های بزرگ و برخی گروهها مخفی می‌کنند. در نتیجه کسی نمی‌تواند به طور کامل به پستی و دنائت حقیقی آنها پی ببرد و آنها به چه اعمال پستی که دست نمی‌زنند! من معتقد بودم که با رسوا کردن این جماعت دارم به وظیفه اجتماعی خودم عمل می‌کنم. با این افکار بود که فیلم را ساختم. اما در میانه راه متوجه شدم که به آرزویم نرسیده‌ام چون هنوز نتوانسته بودم همه آنچه را که می‌خواستم، تا پایان بیان کنم. به عنوان مثال ببینید که در صحنه آخر فیلم «موری» با تلفن حرف می‌زند. این صحنه دربردارنده اشاره‌ای است به آنچه می‌خواستم بگویم. در اینجا «طرف دیگر»ی وجود دارد که او را نمی‌بینیم و صدایش را نمی‌شنویم: مرد دیگری که سمت دیگر واقعیت است! متاسفانه در ژاپن از اینجا فراتر رفتن ممنوع است. مهم این است که من پایم را از این حد فراتر نگذاشتم و این کار خیلی بدی است!

۲۰ـ فیلم «درسواوزالا»، ۱۹۷۵

کشور شوروی امکانات فراوان و گسترده‌ای در اختیار من گذاشت تا فیلمی را بسازم که دیر زمانی بود در آرزوی ساختن آن بودم. من سپاسگزار آنها هستم. همانطور که می‌دانید تهیه کنندگان ژاپنی روی کارگردانها فشار می‌آورند تا فیلمی را طی تنها یک ماه یا حداکثر یک ماه و نیم تمام کنند. دولت هم توجهی به پیشرفت سینما و بخصوص سینمای مترقی از خود نشان نمی‌دهد. درژاپن امکاناتی که بتوانم از خلال آن چنانچه باید و شاید به کار فیلم بپردازم در اختیارم نیست و به طور کلی در سالهای اخیر آن توان مالی برای کارگردانی فیلم را ندارم. به نظر من «آرسینوف» (نویسنده روسی رمان درسواوزالا) مشکل‌ترین امکانات قرن یعنی: طبیعت، انسان و رابطه این دو را در پیش پای آدم قرار داده است. این وظیفه انسان است که مشتاق زمین و زیبایی طبیعت باشد.

سی سال پیش، وقتی دستیار کارگردان بودم، این کتاب را خواندم و از همان وقت در رویای ساختن فیلمی از روی آن بودم، حتی فیلمنامه آن را هم نوشتم همانطور که همه می‌دانند من در هر فیلمی می‌کوشم تا به یک اثر ادبی بیگانه رنگ ژاپنی بدهم و به حوادث آن زمینه ملی ببخشم. این کاری بود که با «ابله» داستایوسکی و «در اعماق» گورکی و «مکبث» شکسپیر انجام دادم. در آغاز می‌خواستم قهرمان «ارسینوف» را هم در جزیره «هوکایدو» به پای دوربین ببرم، اما فهمیدم که طبیعت این جزیره فقیر است و نمی‌تواند با دور دست «اوسرسکی» رقابت کند.

ادبیات روسی از قدیم مرا برانگیخته است. بیهوده نیست که من به آثار داستایوسکی و گورکی روی آورده‌ام. با اینهمه سینما همیشه سینما باقی می‌ماند و با نویسندگی و هنر کلمات فرق دارد. هنر کلمات ابزار زیبا شناسانه و بیان و زبان تجسمی ویژه خودش را دارد که باید در موقع به تصویر کشیدن هر اثر ادبی آن را مورد توجه قرار داد. و این نکته‌ای است که من در موقع نقل کار «ارسینوف» به آن پی بردم.



● گفت و شنود کوتاهی با دکتر اسدالله حجازی

موسیقی سنّتی ما احتیاج به تحوّل دارد یا نه؟

● میر محمود میرزاده

معرفی:

دکتر اسدالله حجازی در سال ۱۳۲۰ در تهران به دنیا آمد. پدرش از شاگردان برجسته «علی اکبر شهنازی» (نوازندهٔ توانمند تار) بود؛ به طوری که هرگاه استاد، به عللی در کلاس حاضر نمی‌شد، او به جای ایشان به مرور درسهای شاگردان می‌پرداخت؛ و به اصطلاح خلیفهٔ کلاس استاد بود. بدین ترتیب، «اسدالله حجازی» از همان آغاز با موسیقی آشنا شد و بدان دل بست.

فعالیتهای هنری اسدالله حجازی:

۱۳۳۴) به فراگیری تنبک و آشنایی با ریتم و ضرب، نزد «حسین تهرانی» پرداخت.

۱۳۳۵) آموزش تار را (که از زمان کودکی نزد پدر آغاز کرده بود)، با جدیّت دنبال کرد و برای تکمیل آموزش، نزد علی اکبر شهنازی و موسی معروفی، یك دوره ردیف را به پایان برد.

۱۳۳۷) فراگیری نت و تئوری موسیقی را نزد «ابراهیم صفایی» آغاز کرد و مبانی موسیقی نظری و عملی را در مکتب «رادمرد» و «پیرنیا» آموخت و به آموزش ردیفهای صبا در ویلن، روی آورد.

۱۳۴۰) برای گذراندن دوره دکترای ژنتیك (گیاهی) به آلمان غربی عزیمت کرد و همزمان، در دانشکدهٔ موزیك «گی‌سن» به فراگیری گیتار کلاسیك با متد **HermanSchemidt** و آموختن قواعد و مبانی موسیقی غربی پرداخت.

۱۳۵۳) بازگشت از آلمان و مرور و آموزش مجدد ردیف عالی، نزد «علی اکبر شهنازی» و فراگیری ردیفهای صبا در سنتور.

تالیفهای اسدالله حجازی

۱) کتاب اول آموزش تار (چاپ و انتشار: ۱۳۶۱)

۲) کتاب دوم آموزش تار، شامل ۱۰ قطعه پیش درآمد، ۱۰ قطعه رنگ، ۱۷ قطعه برای تار و ۲۰ قطعه اتودهای ایرانی و خارجی (چاپ و انتشار ۱۳۶۲)

۳) کتاب تکنیکهای مضرابی برای تار، شامل ۳۰۰ تکنیك گردآوری شده و ابداع شده، افزون بر چهار درآمد تکنیکی عالی در ۴ گام ایرانی (چاپ و انتشار ۱۳۶۱).

۴) بیست قطعه اتود برای تار (چاپ و انتشار ۱۳۶۳)

۵) قطعاتی برای تار، به صورت پیش‌درآمد و انواع ضربیها (چاپ و انتشار ۱۳۶۳)

۶) دو و سه نوازی برای تار (چاپ و انتشار ۱۳۶۴)

۷) بخش اوّل آوازهای ایرانی (چاپ و انتشار ۱۳۶۵)

۸) همکاری در تألیف و انتشار کتاب آموزش مقدماتی سنتور (با شادروان منوچهر جهانبگلو)

۹) تهیه و تدوین کتاب: «ریتمهای ورزشی» (زورخانه‌ای) با همکاری فرامرز تهرانی.

اسدالله حجازی، در جوار کار هنری و تدریس تار و سه تار، در حال حاضر، با سمت استادی، در رشته ژنتیك گیاهی (در دانشگاه تهران) به فعالیت علمی اشتغال دارد.

با احترام به گفته‌های دکتر حجازی، لازم به ذکر است که این گفت و گو به معنای پذیرش تمام نقطه نظرهای ایشان در زمینه موسیقی سنتی و سنتهای موسیقایی نیست.

□ **این روزها مدام از تحول در موسیقی ایرانی سخن می‌رود. گروهی برآنند که چنین تحولی (همان گونه که در قالب شعر پدید آمد)، می‌تواند به شکوفایی و رشد موسیقی ایرانی کمك کند. عده‌ای هم بر این باورند که هرگونه تحولی در ساختار موسیقی ایرانی و بویژه در موسیقی سنتی، به مفهوم کژ روی و انحراف از موازین موسیقی ایرانی و به مثابه مسخ چهرهٔ اصیل آن است. نظر شما چیست؟**

■ می‌دانید که ردیف موسیقی ایرانی از زمان صفویه به بعد و مشخصاً در دوران قاجاریه، به شکل کنونی درآمده است. تردیدی نیست که تنظیم و تدوین ردیف موسیقی به شکل کنونی، در پاسخ به ضرورتهای تاریخی و فرهنگی آن زمان صورت گرفته و امروز دیگر پاسخگوی نیازمندیهای جامعه متحول ما نیست. به اعتقاد من، ساختار کلی ردیف، در حال حاضر به شکلی دست و پاگیر درآمده و ناگزیر باید متناسب با اوضاع جدید جامعه متحول شود.

□ **ظاهراً شما برداشت خاصی از ردیف دارید و در آن اصلاحاتی را لازم می‌دانید؟**

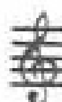
■ ببینید: ما در موسیقی ایرانی، تعدادی گوشه داریم، که هرکدام، یك ایست، یك شاهد و یك «متغیر» دارند؛ دوازده درآمد هم داریم که عبارتند از: ماهور، شور، دشتی، افشاری، بیات ترك، ابو عطا، همایون، اصفهان، نوا، راست پنجگاه، سه گاه و چهار گاه. از قدیم مرسوم و معمول بود که به نوازنده یا خواننده می‌گفتند: درآمد کن. در منابع و مآخذ هم اثری از «ردیف» به شکل کنونی، و قالبی به نام دستگاه که شامل تعداد معینی گوشه باشد، دیده نمی‌شود. به اعتقاد من، قالب ردیف، به شکل کنونی، دیگر اعتبار خود را از دست داده و باید در جهت اعتلای موسیقی شکسته شود و موسیقی ایرانی از حالت متحجر و جزمی خارج شود.

□ **که چه بشود؟**

■ که نوازنده و خواننده آزادی عمل بیشتری پیدا کنند و بتوانند آزادانه در فضای باز موسیقی ایرانی گردش کنند و قید و بندهایی نظیر دستگاه و فرود به مایهٔ اصلی را کنار بگذارند و بدین ترتیب، بر غنای کار خود بیفزایند و به کار خود گستردگی و تنوع بیشتری ببخشند. اگر این قید و بندها کنار گذاشته شود، موسیقی ایرانی رشد خواهد کرد و از محدودهٔ قرار دادهای دست و پاگیر ردیفی، رهایی خواهد یافت.

□ **بدین ترتیب، شما به تقسیم بندی ردیف موسیقی ایرانی (هفت دستگاه و پنج آواز) پایبند نیستید. ظاهراً تلاش شما به منظور وحدت بخشیدن به کل موسیقی ایرانی و برقراری پیوند میان گوشه‌های مختلف (صرفنظر از تعلق آنها به دستگاههای مختلف) است. آیا تنوع گوشه‌ها و مقام و موقعیت آنها، اجازه چنین پیوندی را خواهد داد؟**

■ همان طور که عرض کردم: قالب ردیف به شکل سنتی بسیار متحجر و دست و پاگیر است و کوشش برای حفظ آن به هر شکل، نشانگر تعصب و خامی



است. چرا باید عرصه را چنین تنگ بگیریم و برگرد خود، حصار بکشیم. ما تعدادی گوشه داریم؛ با تعدادی درآمد که در خود تمام می‌شوند. یعنی هرکدام از استقلال برخوردارند و مجبور نیستیم آنها را به درآمد خاصی وابسته بدانیم. خواننده یا نوازنده می‌توانند بسته به تسلط و تبحّر خود، پس از درآمد، به ابتکار ذوق و سلیقه خود و یا براساس هدفی معین، به هر گوشه‌ای که مایل هستند، بروند و هرکجا که خواستند فرود بیایند؛ زیرا موسیقی ایرانی، احساسی است، نه قراردادی. بداهه نوازی و بداهه خوانی هم برهمین اساس، استوار است

□ **هیچ هنری بی‌نیاز از ضوابط نیست. موسیقی احساسی ما نیز بی گمان برپایه قواعد و اصولی استوار است و می‌دانید که حتی بداهه نوازی و بدیهه خوانی هم از اصولی پیروی می‌کنند. هرگوشه، برحسب کیفیت ملودیک و موقعیت خود، با گوشه‌های خاصی قرابت و نزدیکی بیشتری دارد و چنین نیست که بتوان بی‌توجه به سنخیت ملودیك گوشه‌ها، آنها را پی در پی به اجرا در آورد.**

■ گوشه‌هایی که با درآمد اولیه قرابت و نزدیکی بیشتری دارند، طبق روال معمول، اجرا می‌شوند. مثلا پس از درآمد ماهور، تمایل به اجرای گوشه‌های گشایش، داد، فیلی، شکسته و... بیشتر است. اما گوشه‌هایی هم هست که بنا به ویژگی خود، از یکدیگر فاصله دارند. در این گونه موارد، می‌توانیم، با استفاده از «رابط» آنها را به هم پیوند دهیم و بدین ترتیب، چرخش آزادی در تمامی گوشه‌ها داشته باشیم؛ بی‌آنکه ناچار در حصار یك دستگاه معین باقی بمانیم.

□ **گرایش طبیعی، به بازگشت به مایه اصلی یعنی درآمدی است که آغاز کرده‌ایم. و اگر به مایه اصلی باز نگردیم، نوعی تعلیق و آشفتگی به وجود خواهد آمد. از همین رو درباره اهمیت «فرود» در موسیقی سنتی سخن بسیار است. آیا شما «فرود» را الزامی نمی‌دانید؟**

■ نه؛ فرود الزامی نیست. چرا باید خود را پایبند بازگشت به مایه اصلی کنیم؟ به نظر من این امر ناشی از نوعی عادت ذهنی است که می‌توانیم آن را ترك کنیم. بدین ترتیب، خواننده یا نوازنده می‌توانند آواز را به نقطه دلخواه هدایت کنند و هیچ گونه مانعی در گردش و تداوم نغمه‌ها وجود ندارد و ضمناً هرکجا که ضروری تشخیص دادند، البته به شکلی خوشایند، آواز خود را ختم کنند. آن حالت تعلیق هم که اشاره کردید، ناشی از همان عادت است. و هیچ گونه دلیل منطقی و یا طبیعی برای آن وجود ندارد. قالب دستگاهها و ساختار ردیف سنتی، شکل قرارگرفتن گوشه‌ها و توالی آنها در قالب دستگاههای موسیقی به گونه‌ای است که برفرض، هنگامی که خواننده‌ای در دستگاه ماهور، دلکش یا شکسته می‌خواند، اگر ناشناسی از در وارد شود، واقعاً نمی‌داند که او از چه درآمدی آغاز کرده است. آیا در دستگاه ماهور می‌خواند یا شور و یا بیات ترك؟ به عبارت دیگر، تا زمانی که فرود نیاید، کسی نمی‌داند چه دستگاهی را انتخاب کرده است. بنابراین، نمی‌توان حکم کرد که گوشه‌های شکسته، فیلی، دلکش، داد و نظائر آن صرفاً متعلق به دستگاه ماهور است. گوشه‌ها از استقلال برخوردارند و به دستگاه خاصی تعلق ندارند بنابراین. بازگشت به مایه اصلی یا فرود، الزامی نیست و هیچ حکم طبیعی و منطقی برای آن وجود ندارد.

□ **در سنت موسیقایی ما عدم بازگشت به مایه اصلی، به مثابه «خارج شدن» از دستگاه و ناآگاهی و ناتوانی خواننده یا نوازنده تلقی می‌شود.**

■ به اعتقاد من چنین سنتی باید شکسته شود و به جای آن، منطق دیگری حاکی از شناخت هدف و آزادی عمل خواننده و نوازنده جایگزین شود. چه ضرورتی وجود دارد که حتماً به مایه اصلی باز گردیم؟

این سنت‌گرایی خشك و بی‌منطق، به موسیقی ما آسیبهای فراوانی زده است. سنت‌گرایی باید درخدمت شکوفایی و رشد و بالندگی موسیقی ملی ما باشد، نه آنکه خود عاملی در جهت توقف و رکود و تکرار آن باشد. سنت‌گرایی را نباید با واپس‌گرایی اشتباه کرد. بی‌شك باید سنتهای حسنهٔ موسیقی ما حفظ شود. اما ازیاد نبریم که یکی از سنتهای موسیقی ما افزودن (کمی و کیفی) برغنای فرهنگ موسیقایی است. آنکه در قید سنت می‌ماند، از بدعت غافل می‌شود و به تکرار ملال‌آور آنچه بوده وهست می‌گراید. حال آنکه منطق و اندیشه حکم می‌کند که پویایی حیات را به عرصه‌های هنر و فرهنگ نیز تسرّی دهیم و همپای تحولات اجتماعی و فرهنگی پیش برویم.

□ **یکی از جنبه‌های مثبت ردیف موسیقی، نظم دادن به نغمه‌ها و آهنگها و طبقه بندی آنها برحسب نزدیکی آنها به یکدیگر است واین امر به آموزش موسیقی ایرانی کمك فراوانی می‌کند. به هم ریختن شیرازهٔ ردیف و درافکندن طرحی نو (که توفیق آن در عمل نیز به اثبات نرسیده است) آیا مانعی در سر راه آموزش سنجیده و «آزموده»ی موسیقی ایرانی نیست؟**

■ عبارات شداد و غلاظی که به کار بردید، مانند به هم ریختن شیرازهٔ ردیف و درافکندن طرحی نو، مورد نظر و تأیید من نیست. کوشش من درجهت ویرانسازی و حتی تغییر سیستم موسیقی ایرانی نیست؛ بلکه غرض اصلی، از میان برداشتن موانع رشد و پویایی موسیقی و سامان بخشیدن به وضع آموزش موسیقی است. در چشم‌انداز من، اصلاح و بهبود وضعیت موسیقی، بیش از تغییر و دگرگونی آن، ملحوظ نظر است. چه کسی می‌تواند ارزش و اعتبار موسیقی اصیل ایرانی را نادیده بگیرد؟ متأسفانه، بعضی از سنت‌گرایان، چارچوب و قالب ردیف را با درونمایه و محتوای آن، یعنی آن نغمه‌ها و آهنگهای دلکش و افسونبار یکی می‌گیرند. هدف آن نیست که این نغمه‌ها به فراموشی سپرده شوند. بلکه غرض آن است که متناسب با تحولات همه جانبهٔ اجتماعی و فرهنگی، قالبی متناسب با محتوای اصیل موسیقی ایرانی پدید آید؛ قالبی پخته‌تر، مستحکمتر و کارآتر که در عمل نیز، قابلیتهای خود را نشان دهد.

به مسألهٔ آموزش موسیقی اشاره کردید؛ اتفاقاً من از نخستین سالهای آموزش و فراگیری موسیقی، تا امروز که خود به تعلیم و آموزش موسیقی مشغولم، همواره متوجه دشواریهای آموزش به شیوهٔ سنتی بوده‌ام. از همین رو، معتقدم که تجدیدنظر در ساختار ردیف و اصلاح آن، سبب بهبود آموزش موسیقی وتسریع در فراگیری آن خواهد شد.

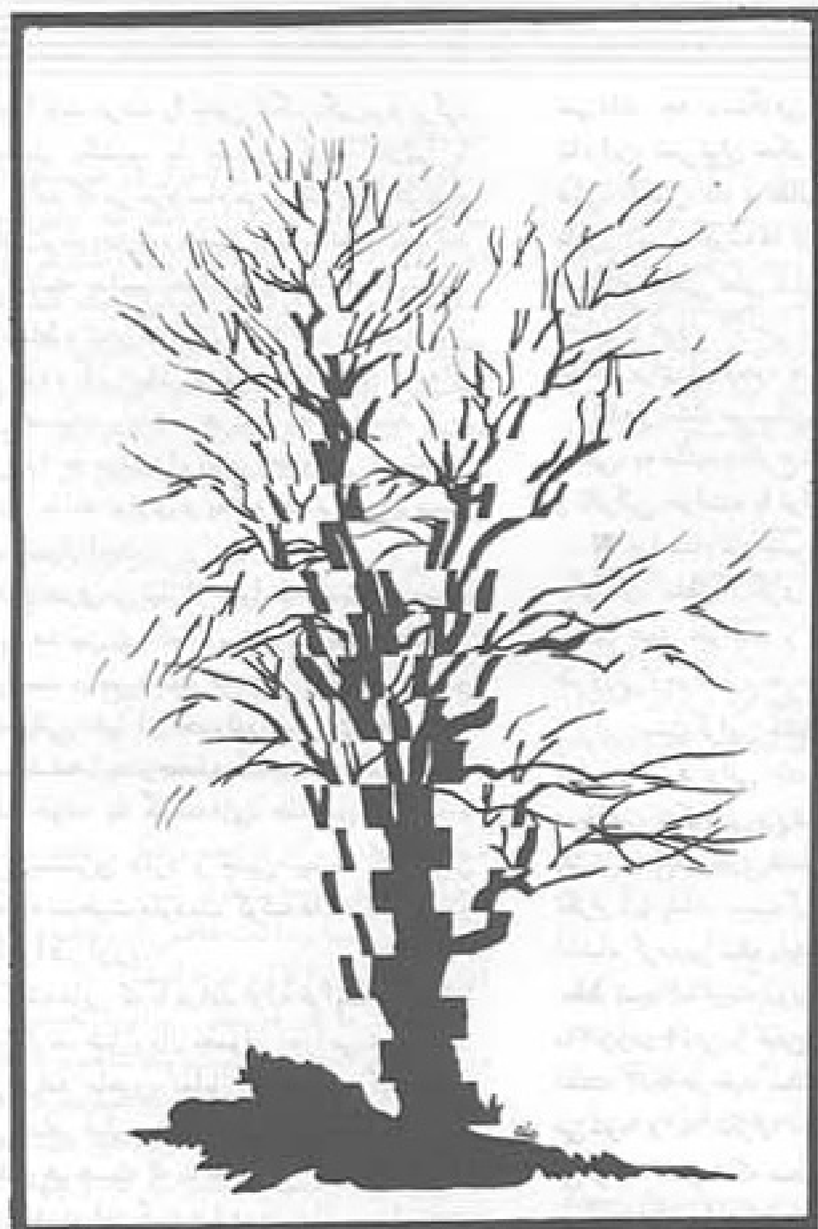
□ **چطور؟**

■ بسیاری از گوشه‌ها (با اسامی یکسان) در دستگاههای مختلف تکرار می‌شوند (مثل انواع نغمه‌ها و کرشمه‌ها و...) به اعتقاد من، نام تمام گوشه‌هایی که شبیه هم است، باید یکی شود و اسامی گوشه‌هایی نیز که علیرغم اختلاف ملودیك، عنوان واحدی دارند، باید تغییر کند و یا با کمك پسوند و یا علامت مشخصهٔ دیگری از هم تفکیك شوند. در این زمینه، البته باید به رأی و صوابدید شورای صاحبنظری به نام «شورای اصلاح تغییر نامها» تمکین کرد.

□ **هدف از این تغییرات چیست و آیا با این تمهیدات، واقعاً دشواریهای موجود در کار آموزش از میان خواهد رفت؟**

■ هدف آن است که شاگردی که تازه به کار آموزش موسیقی پرداخته، از سرگردانی و آشفتگی ذهنی رهایی یابد و قید و بندهایی که به شناخت و درك صحیح موسیقی لطمه وارد می‌کند، از میان برداشته شود. در موسیقی سنتی، گوشه‌هایی وجود دارد که در چند خط نتی معنا می‌یابند (مانند گوشهٔ زابل،...)، و بعضی دیگر، با یك خط نتی، محتوای خود رانشان می‌دهند (مانند شیخی و...). باید هرگونه حشو و زوائد و سلیقهٔ فردی را کنار گذاشت. در هنگام آموزش، باید ازمطالب «ردیف پرکن» اجتناب کرد. باید اصل مطلب را به شاگرد آموخت و از گسترش بیهوده و بی‌رویهٔ ردیف و طولانی کردن آن برحذر بود. هنوز نیز پاره‌ای از اساتید و معلمان، در هنگام آموزش، به شکلی خسته‌کننده و بی‌معنی، چندین نوع درآمد تدریس می‌کنند که اصل وجوهر همهٔ آنها یکی است. البته من منکر سبك و روایتهای گوناگون هم نیستم؛ اما درهنگام آموزش (آن هم در مراحل مقدماتی)، باید از پرداختن به این گونه مسائل پرهیز کرد؛ زیرا علاوه برآشفتگی و سرگردانی شاگرد، سبب طولانی شدن کار آموزش و اتلاف وقت و انرژی معلم و شاگرد (هردو) خواهد شد. معلمان باید گوشه‌ها را با رعایت ایجاز و بدون پیچیدگی و اطناب، به شاگرد بیاموزند و درمراحل بعد، در صورت لزوم، به آموزش شیوه‌ها و حالتها و روایتهای گوناگون بپردازند.

معلمان باید علاوه برآموزش گوشه‌ها، «وصل»ها را نیز به شاگردان بیاموزند و دست آنها را دراجرا آزاد بگذارند و بدین ترتیب، با مسألهٔ آموزش، به نحو خلاق و مبتکرانه‌ای برخورد کنند و همواره، با دیدی انتقادی به کارآیی یا عدم کارآیی شیوه‌های آموزش سنتی برخورد کنند و بردانش و آگاهی خود، متناسب با پیشرفتهای علمی و آموزشی بیفزایند.



● داستان حیرت‌انگیز شاعری که همیشه می‌گفت: «لطفاً به من توجه کنید»!

● سهیل محمودی

شاعر معاصر سیگاری روشن کرد واز پشت میزش بلند شد. به لب پنجره آمد و آن را باز کرد. پنجره رابطه اش را با عالم بیرون برقرار کرد. هوا کاملاً ابری بود. اما از باران خبری نبود. وقتی که دید دود از خیابان وارد اتاق می شود، او هم از داخل اتاق دود سیگارش را به خیابان ریخت. سیگار! عجب مزه ای داشت سیگار. از پیپ خیلی بهتر بود. با اینحال سعی شاعر معاصر این بود که خارج از منزل، فقط پیپ بکشد. فقط پیپ! پیپ جلب توجه می کرد. مخصوصا در دفتر مجله ها و روزنامه ها، و در گرده‌های هنرمندانه و شاعرانه.

پیپ و ریش پرفسوری و عینك شیشه ته استکانی، اولین قدم بود. اولین قدم برای جلب توجه. بوی «کاپیتان بلاك» هم بسیار توجه برانگیز بود. و چه بهتر از این؟ ریش پرفسوری هم آناتومی صورت را جذاب می کرد. وچه بهتر از این؟ و عینك هم علاوه بر تشخص به چهره، زشتی استخوان بینی را محو می کرد. و چه بهتر از این؟

ـ هی پسر! چه عالی! ریش نیمه، عینك، زیله، قیافه‌ات شده کپی چخوف! چه کپی برزنگی!

اما دیگر از ریش نیمه و عینك ته استکانی و چیزهایی از این دست، کاری برنمی آمد. توقع شاعر معاصر بیش از یك نگاه بود. باید بیشتر جلب توجه کرد.

ـ چی کار باید کرد؟

باید موها را بلند کرد و ریش‌ها را بلند کرد وخرقه پوشید و خرقه بخشید.

همین کار را هم کرد. بعضی ها گفتند:

ـ مثل مارکس!

و بعضی دیگر:

ـ مثل تولستوی!

اما شاعر معاصر می‌دانست که نه می تواند مثل مارکس کاملاً ضد مذهب باشد و نه مثل تولستوی کاملا مذهبی. فقط به یك نکته می‌اندیشید. و زیر لب می گفت:

ـ با این حال، لطفاً به من توجه کنید!

حالا باید کار دیگری می کرد. چه کار باید می کرد؟ باید سر و صورت را تیغ می انداخت. یك گردش ۱۸۰ درجه‌ای. همین کار را هم کرد.

گرچه نگاه تعجب آمیز همسایه ها، همکاران و بقال سر کوچه به تلخی آمیخته بود؛ اما باز بهتر از هیچ چیز بود. دو نقش متفاوت را بازی کردن سخت بود. اما می ارزید. این هم راهی بود. راهی برای جلب توجه.

ـ هی آقا! پول بریتر و تلی ساوالاس به گردش نمی رسند! آفرین!

اما هنوز نتیجهٔ دلخواه به دست نیامده بود.

شاعر معاصر وارد عکاسی شد و به عکاس جوان دستور داد که از چند زاویهٔ نیم رخ، عکس‌هایی در اندازه های گوناگون از او بیندازد. سرپرستان صفحات ادبی ـ هنری نشریه ها، عقیده داشتند که بهترین راه جلب توجه دیگران، «لانسه» شدن است. باید مقداری با آنها راه می آمد تا این کار به خوبی انجام شود. باید راه می آمد. همین کار را هم کرد. مهمانی های گوناگون ترتیب داد؛ از مسئولان ادبی ـ هنری با بهترین نوع

مشروبات و افیون‌ها پذیرایی کرد؛ و از همان روزها هم عکس‌های کوچك و بزرگ و سیاه و سفیدش، به زیور طبع آراسته شد.

حالا دیگر به دفتر هر نشریه‌ای که می‌رفت چند تا از عکس‌های گوناگون خود را به آنجا می‌داد و آخرین شعر خود را هم ضمیمهٔ عکس‌ها می‌کرد. هر چند وقت یکبار هم که عکسش چاپ می‌شد، همه اهل محل، همه همکاران اداره، و همه هم ولایتی‌های مرکز نشین شاعر معاصر، بدون دادن حقّ اشتراك نشریه‌ها، نشریه‌ای را به وسیله پست دریافت می‌کردند.

ـ آفرین مرد! تو کلی سرشناس شدی! مرحبا به این اشتهار!

اما این هم خیلی دوام نیاورد. استفاده از عکس‌های شاعر معاصر در نشریه‌ها حدی داشت.

شاعر معاصر وارد جلسهٔ ماهانهٔ «انجمن شاعران پیشرو» شد. در صندلی‌های ردیف اول نشست. دو نفر از خانم‌ها پشت تریبون رفتند و غزلی خواندند. نوبت به شاعر معاصر رسید. او، قبلا فکرش را کرده بود. شعری نخواند. بهترین کار انتقاد از شعرهای قرائت شده بود. همین کار را هم کرد. با این کار، هم خشونت مردانهٔ خود را به رخ خانم‌های شاعر می‌کشید و هم جنجالی برپا می‌کرد. هم خودی نشان می‌داد و هم زنها که کم لطفی شاعر معاصر را به جنس خود می‌دیدند، علاقه‌شان به او بیشتر می‌شد. چرا؟ چون شاعر معاصر، قویاً به این ضرب‌المثل اعتقاد داشت که: زنها مثل سایه‌اند، دنبالشان کنی از تو می‌گریزند، از آنها بگریزی، دنبالت می‌کنند.

ـ احسنت! چه دل و جرئتی! چه زهر چشمی از زن‌ها می‌گیری!

بعد از این بود که به فکرش رسید که شاعران بزرگ را هم، از انتقادات خود، بی‌نصیب نگذارد. در بحث‌های مکتوب و شفاهی خود بیش از همه به بزرگان گذشته و حال انتقاد وارد می‌کرد. بسیار هم مؤثر بود. همه به شاعر معاصر، بیش از حد معمول توجه می‌کردند. این کار بسیار مؤثر بود. بسیار. حالا جرئتمندی و جسارت و سنت‌شکنی و بدعت شاعر معاصر زبانزد شده بود.

ـ آهای جوان! تو به پارچه آتیشی! تو یه پا الیوتی!

اما این هم دوام چندانی نیاورد. کم کم فحش‌هایش به شاعران بزرگ گذشته و معاصر کهنه شدند و انتقادهایش توجه بر نمی‌انگیخت.

این بار که شاعر معاصر، وارد جلسهٔ فصلی «انجمن آن سوی آب‌ها» شد، چیز تازه‌ای به فکرش رسید. او قبلا به هنگام شعرخوانی و سخنرانی، دست بسیار تکان داده بود و سر بسیار تکان داده بود؛ اما این بار می‌خواست سمعی‌تر و بصری‌تر برخورد کند.

این بار بیش از حد بر تختهٔ تریبون مشت کوبید و احساسات خود را با این کوبیدن بیش از حد بر تریبون، بیش از حد بروز داد.

فصل بعد، هنگامی که بر صندلی‌های ردیف اول نشسته بود و ناخن‌هایش را می‌جوید، فکر تازه‌تری او را به خود مشغول داشت. وحشتناك بود. اما خوب بود.

فکرش این بود که برای جلب توجه بیش از حد دیگران، انگشت‌های دست راست خود را قطع کند. به این شکل، دست که بالا می‌برد، یك چشم، دو چشم می‌شد و دوتا چهارتا و همه با تعجب به دستی قطع شده، اما پرتحرك و باانرژی خیره می‌شدند.

حتی تصور این کار در ابتدا، بسیار وحشت‌انگیز بود. اما کم کم این فکر برایش جا افتاد و این کار را هم کرد. این کار، نتیجه هم داد. نتیجه‌ای عالی. یك روز به عمد انگشت‌های دست راست را در چرخ گوشت نهاد. وحشتناك بود. اما توجه برانگیز هم بود. دیگر در جلسات با حرکات دست بدون انگشت سخن را القاء می‌کرد و بر تریبون می‌کوبید. صدای پتك. چه پرطنین! چقدر جالب توجه! چه مهیب!

اما بهتر از این هم می‌شد کاری کرد. چه کار باید می‌کرد؟

باید با صندلی چرخدار در همه جا ظاهر می‌شد.

این کار هم ترحم‌برانگیز بود و هم تعجب‌برانگیز. ترحم می‌کردند، چون پا نداشت؛ و تعجب می‌کردند، چون با چنین حال قابل ترحمی، هنرمند بزرگی از آب در آمده بود.

ایجاد زخم در پاها و در معرض عفونت قرار دادن آنها، کار آسانی نبود. اما باید این کار به انجام می‌رسید. و به انجام رسید.

در آخرین جلسهٔ مشورتی پزشکان ارتوپد، تصمیم گرفته شد که هر دو پای شاعر معاصر، برای از میان رفتن کانون عفونت، از زانو قطع شود. این کار باید صورت می‌گرفت. و صورت گرفت.

و دوباره اسم و عکس شاعر معاصر، از در و دیوار نشریه‌ها سر درآورد. همه جا بحث از این واقعهٔ مهم پیش آمد که ادبیات معاصر از پا افتاد. و همه اظهار ناراحتی و تأسف می‌کردند که شعر معاصر جراحت برداشت و شرحه شرحه شد. اما شاعر معاصر، با وجود همهٔ سختی‌ها و تحمل دردها و جراحی‌ها، در ته‌دل خوشحال بود. هنرمندان و هنردوستان، دسته دسته و گروه گروه به عیادت شاعر معاصر می‌آمدند. حتی یك بار هم رئیس ادارهٔ هنر به دیدار شاعر معاصر آمد و با پزشکان وی از نزدیك گفتگو کرد. و چه بهتر از این؟

ـ جناب شاعر! تو به بحث موقعیت سارتر جامهٔ عمل پوشاندی! آفرین!

کم کم داشت نتیجهٔ دلخواهی از این کارهای شاعر معاصر به دست می‌آمد.

روزها گذشت. آرام آرام دست‌های شاعر معاصر از آرنج قطع شدند. خیلی سخت بود. اما قابل تحمل بود. هدف بزرگ تحمل هر رنج کوچکی را هموار و آسان می‌کند. و گمنامی رنج آورتر از این دردها بود.

مدتی بعد دست‌های شاعر معاصر، از شانه قطع شدند. حتی نیمی از استخوان‌های شانه هم رفت. قطعی پاها، از زانو به ران رسیده و از ران هم بالاتر رفت.

دیگر قسمت‌های بدن شاعر معاصر هم، کم کم از میان رفتند. این روزهای آخر، جز یك دهان که زبانی در آن پشت سر هم تکان می‌خورد؛ و جز یك بینی که آبی چسبنده از آن سرازیر بود، از شاعر معاصر چیز دیگری به جا نمانده بود. گاه این دهان و بینی در کوچه‌ها زیر دست و پای رهگذران گم می‌شد و گاه بازیچهٔ دست بچه‌ها می‌گردید.

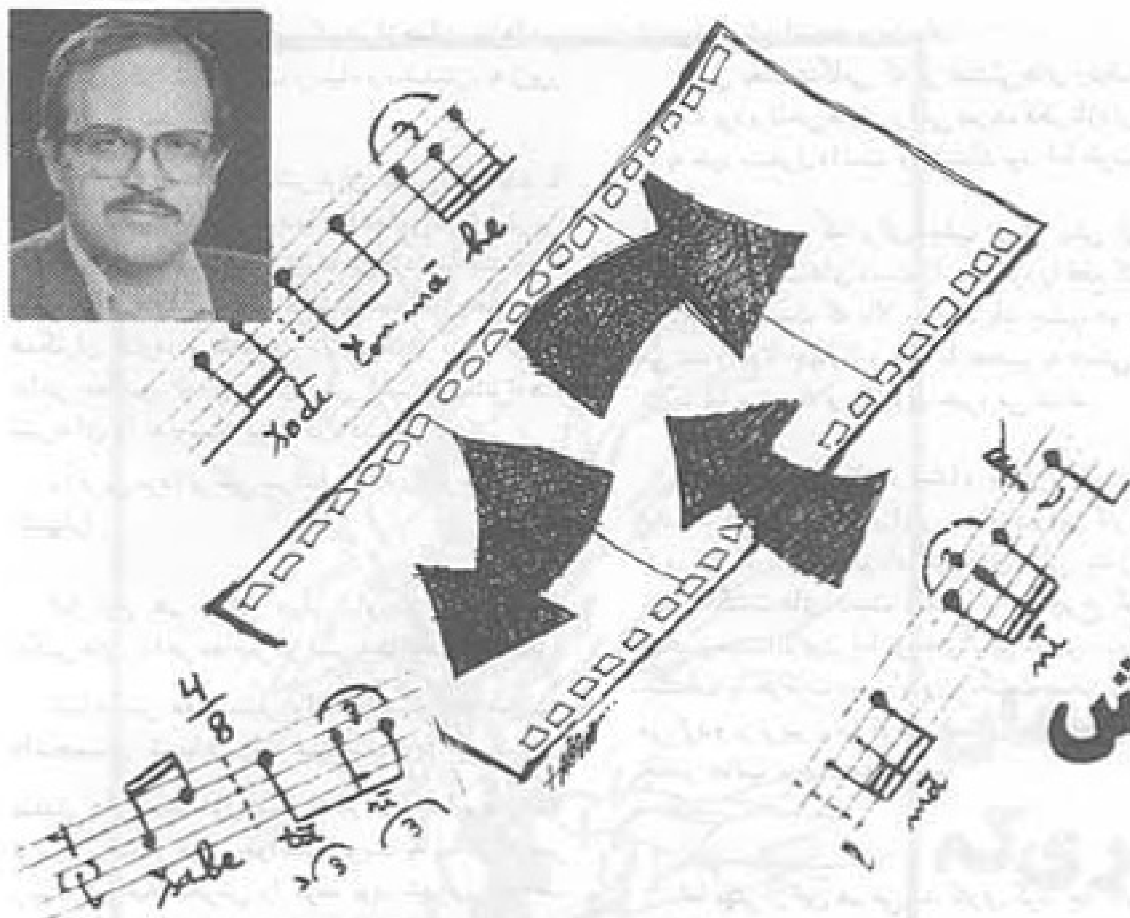
ولی آن هم به مرور زمان از میان رفت.

ـ آن هم از میان رفت؟!
ـ بله، آن هم از میان رفت!
ـ کار به کجا رسید پس؟!

کار به آنجا رسید که الان، باستان‌شناسان و محققان هنر، قرن‌هاست که به دنبال بقایای بدن مثله شده و تکه تکه شاعر معاصر، در این سوی و آن سوی جهان هستند و هنوز چیزی به دست نیاورده‌اند.

آبان ۶۸





● کاوشی در موسیقی فیلم ایران پس از پیروزی انقلاب اسلامی

موسیقی سینمای ایران در مقابل سه گرایش

● کامبیز روشن روان

برای ارزیابی موسیقی فیلم در سینمای بعد از انقلاب ایران، لازم است ابتدا نگاهی گذرا به وضع موسیقی فیلم در سینمای پیش از انقلاب ایران داشته باشیم. پیشینه موسیقی فیلم در سینمای ایران به سالهای نخستین ورود سینما به ایران می‌رسد و در همان سالهای نخستین و دوره سینمای صامت، همانند

آنچه در سینمای صامت جهان عمل می‌شد، حضور نوازنده درسالن نمایش فیلم و کنار پرده به وقوع پیوست و نوازندگان ماهر آن زمان، بخصوص آنهایی که سازهایی نظیر ویولن، و پیانو می‌نواختند، امکان حضور در سالن نمایش فیلم و همراهی تصاویر متحرك را با ساز خود به دست آوردند و به این ترتیب، همراهی موسیقی با فیلم در سالن نمایش در ایران هم متداول شد. با ورود سینمای ناطق به ایران، حضور موسیقی در فیلم‌های ایرانی، ویژگیهای بارزی پیدا کرد. تاسالها، مهمترین بخش موسیقی فیلم‌های ایرانی را آثار موسیقی کلاسیك تشکیل می‌داد و در کنار آنها گاهی ترانه‌ای، به مناسبت، به وسیله یکی از آهنگسازان ایرانی برای فیلم ساخته می‌شد. بارشد سینمای تجاری و استقبال مردم از تصنیفهای ساخته شده برای فیلم‌ها، حضور خوانندگان رادیو، به عنوان هنرپیشه فیلم در سینمای ایران متداول شد و این خوانندگان در فیلمها به اجرای تصنیفهای متعددی که بعضی از آنها به صورت آهنگهای روز در می‌آمد،

می‌پرداختند. در کنار این تصنیفهای ساخته شده به وسیله موسیقی دانان ایرانی، موسیقی مورد نیاز دیگر فیلم‌ها، از آثار آهنگسازان بزرگ موسیقی انتخاب می‌شد و به اشکال گوناگون در فیلم‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفت. با ساخته شدن فیلم «عروس دجله» درسال ۱۳۳۲ که موسیقی آن توسط مرحوم مرتضی حنانه ساخته شد، نخستین قدم جدی در راه تولید موسیقی متن فیلم در سینمای ایران برداشته شد. با آن که مرتضی حنانه فقط قسمتهایی از موسیقی متن این فیلم را تصنیف کرد و بقیه موسیقی فیلم ـ طبق سنت آن زمان ـ از میان آثار آهنگسازان خارجی انتخاب شده بود، نخستین حضور جدی و چشم افسای موسیقی ساخته شده برای فیلم در سینمای ایران محسوب می‌شود...

درفاصله سالهای ۱۳۳۳ تا ۱۳۴۲ تعداد بسیار اندکی موسیقی متن ناقص فیلم در ایران ساخته شد که عبارتند از فیلم «بهلول» (۱۳۲۶) با موسیقی مرتضی حنانه، فیلم «جنوب شهر» (۱۳۲۷) با موسیقی هرمز فرهت، و فیلم «مروارید سیاه» (۱۳۳۹) با موسیقی هوشنگ شهابی. درسال ۱۳۴۲ نخستین موسیقی متن کامل سینمای ایران برای فیلم «ساحل انتظار» به وسیله مرتضی حنانه ساخته شد و نوشتن موسیقی متن فیلم، به شکلی که امروز می‌شناسیم، متولد شد. پس ازنمایش دادن این فیلم، توجه سازندگان فیلم‌ها تا اندازه‌ای به موسیقی فیلم جلب شد. ولی هنوز زمان شکوفایی و جلب نظر کامل سازندگان فیلمها فرا نرسیده بود. درفاصله سالهای ۱۳۴۲ تا ۱۳۴۸، هفت موسیقی متن کامل فیلم ساخته شد که آهنگسازانی چون «بوریس چکناواریان»، «مرتضی حنانه»، «فریدون ناصری»، «انوشیروان روحانی»، «همایون خرم»، «فرهاد فخرالدینی» و «اسفندیار منفردزاده» ساخت آنها را به عهده داشتند.

تصنیف موسیقی متن فیلم «قیصر» به وسیله اسفندیار منفردزاده و موفقیت آن درسال ۱۳۴۸، سازندگان فیلم‌ها را متوجه اهمیت موسیقی در فیلم‌ها کرد و ازاین تاریخ به بعد، به تدریج تقاضا برای ساخت موسیقی متن فیلم رو به فزونی گذاشت. مقایسه‌ای مختصر ازتعداد «موسیقی متن»های ساخته شده بین سالهای ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۳ نمایانگر این واقعیت است.

درسال ۱۳۴۸ از مجموع ۴۸ فیلم ساخته شده، فقط دوفیلم «گاو» و «قیصر» موسیقی متن ساخته شده داشتند، درحالی که درسال ۱۳۴۹ از مجموع ۵۶ فیلم تولید شده، در جمع ۹ موسیقی متن، درسال ۱۳۵۰ برای ۸۴ فیلم ۳۰ موسیقی متن، درسال ۱۳۵۱ برای ۹۰ فیلم ۴۲ موسیقی متن، درسال ۱۳۵۲ برای ۸۳ فیلم ۳۶ موسیقی متن و درسال ۱۳۵۳ ازمیان ۶۱ فیلم تولیدشده، برای ۳۴ فیلم موسیقی متن ساخته شد. درسالهای بین ۱۳۵۴ تا ۱۳۵۶ ساخت موسیقی متن فیلم رو به کاهش گذاشت. به طوری که درسال ۱۳۵۶ به ۱۶ موسیقی متن برای فیلم‌های بلندسینمایی محدود شد. ازسال ۱۳۴۹ با ورود حسین واثقی به موسیقی فیلم ایران، حیات شاخه بازاری و تجاری صرف در موسیقی فیلم ایران آغاز شد و ازسال ۱۳۵۰ با حضور فعال «واروژان» در سینمای ایران موسیقی پاپ هم وارد موسیقی متن فیلم‌های ایرانی شد و تاسال ۱۳۵۷ یکی از مهمترین و پرطرفدارترین شاخه‌های موسیقی فیلم در ایران به حساب آمد. به این ترتیب، درسالهای بین ۱۳۴۹ و ۱۳۵۷، سه جریان مشخص تصنیف موسیقی در سینمای ایران شکل گرفت که به طور خلاصه عبارتند از:

۱ـ جریان تجاری، کافه‌ای وبازاری موسیقی فیلم.

۲ـ جریان تجاری با موسیقی پاپ در موسیقی فیلم.

۳ـ جریان موسیقی غیرتجاری و علمی در موسیقی فیلم.

هریك از جریانهای نامبرده شده در درون خود به شاخه‌های دیگری تقسیم می‌شوند که پرداختن به آنها فرصتی دیگر را می‌طلبد.

به طورکلی، موسیقی فیلم در سینمای پیش ازانقلاب بیشتر دردو جریان موسیقی بازاری وکافه‌ای و موسیقی پاپ متمرکز بود و جریان سوم موسیقی فیلم ایران ـ یعنی موسیقی غیرتجاری و علمی ـ درصد بسیار کمی از موسیقی‌های متن فیلم‌های ایرانی را تشکیل می‌داد.

پس ازپیروزی انقلاب اسلامی و ایجاد رکود موقت در تولید فیلم، موسیقی فیلم نیز، به طور طبیعی، به رکود کامل کشیده شد. ازسال ۱۳۵۹ و با شروع مجدد فیلمسازی، موسیقی فیلم بار دیگر مورد توجه قرار گرفت و آثاری که تحت عنوان موسیقی فیلم در همان سالهای نخستین تولد دوباره سینمای ایران به وسیله

آهنگسازان فیلم تصنیف شد، مسیر جدیدی را در موسیقی فیلم ایران ترسیم کرد.

لازم به ذکر است که تا پیروزی انقلاب اسلامی، بسیاری از آهنگسازان فیلم در همه جریانهای یادشده، ایران را ترک گفتند و در کشورهای دیگر اقامت گزیدند و تنها عده قلیلی باقی ماندند که بیشتر آنها از آهنگسازان جریان سوم موسیقی فیلم، یعنی موسیقی علمی و غیرتجاری بودند. موسیقی فیلم، در سینمای ایران با همین آهنگسازان آغاز شد و تا امروز که عده‌ای دیگر به آنها پیوسته‌اند و گرایشهای متفاوتی را در موسیقی فیلم ایران به وجود آورده‌اند، همواره جزو پرکارترین و موفق‌ترین آهنگسازان فیلم ایران به شمار رفته‌اند. همانگونه که نگرش به سینما در سالهای پس از انقلاب به طور کلی با پیش از انقلاب تفاوت دارد، موسیقی فیلم هم با همین اختلاف در نگرش مواجه بوده است. هرچند در آغاز، حرکت موسیقی به کندی صورت گرفت و با اشکالاتی که عمده آنها ناشی ازنامشخص بودنِ وضع موسیقی در کشور بود، مواجه شده، ولی در روند تکاملی خود به سرعت پیشرفت کرد و حرکتی نو و خلاق را در سینمای ایران به وجود آورد. نگاهی به فیلمهای ساخته شده در سالهای نخستین پیروزی انقلاب اسلامی، نشانگر آن است که تعداد آثار ساخته شده در این زمینه، سال به سال افزایش پیدا کرده است. در سال ۱۳۵۸ در عمل موسیقی متن برای فیلمی ساخته نشد و موج جدی موسیقی متن فیلم در سینمای پس از انقلاب از سال ۱۳۵۹ و با شش موسیقی متن برای فیلم‌های بلند سینمایی آغاز می‌شود. این فیلمها عبارتند از «کرکسها می‌میرند» ساخته جمشید حیدری با موسیقی «منصور تهرانی»، «اعدامی» ساخته «محمد باقر خسروی» با موسیقی «مجتبی میرزاده»، «خانه آقای حق‌دوست» ساخته «محمود سمیعی» با موسیقی «محمدشمس»، «سندزنده» ساخته «اصغر بیچاره» با موسیقی «مرتضی حنانه»، «فصل خون» ساخته «حبیب کاوش» با موسیقی «فریدون ناصری» و «موج توفان» ساخته «منوچهر احمدی» با موسیقی «کامبیز روشن‌روان».

سیر صعودی تصنیف موسیقی متن برای فیلم‌های بلند سینمایی به این ترتیب شکل می‌گیرد که درسال ۱۳۶۰ برای ۱۲ فیلم تولید شده در آن سال، ۸ موسیقی متن ساخته می‌شود. درسال ۱۳۶۱ از مجموع ۱۱ فیلم تولید شده، ۶ فیلم موسیقی متن ساخته شده دارند. درسال ۱۳۶۲ از ۲۲ فیلم تولید شده، ۱۵ فیلم، موسیقی متن ساخته شده دارند. درسال ۱۳۶۳، از مجموع ۵۷ فیلم ساخته شده، ۲۲ فیلم دارای موسیقی متن ساخته شده هستند. درسال ۱۳۶۴ برای ۳۳ فیلم تولید شده، ۲۷ موسیقی متن ساخته می‌شود. درسال ۱۳۶۵ برای ۴۴ فیلم، ۳۷ موسیقی متن و بالاخره درسال ۱۳۶۶ از ۴۳ فیلم تولیدشده، ۴۰ فیلم دارای موسیقی ساخته شده هستند.

جدول شماره (۱) نمایانگر رشد سریع و قابل توجه موسیقی فیلم در ایران است: رشدی که در طول تاریخ سینمای ایران بی‌سابقه بوده است. توجه مسئولان سینمایی کشور به موسیقی فیلم وجدی گرفتن و اهمیت دادن به آن و قرار دادن موسیقی فیلم در دایره ارزیابی کیفی در جشنواره‌های فیلم فجر (از نخستین جشنواره فیلم فجر تا امروز، موسیقی فیلم جزو رشته‌های بخش مسابقه بوده است) باعث شد تا سازندگان فیلمها روز به روز علاقمندی بیشتری نسبت به ساخت موسیقی متن برای فیلمهایشان ابراز کنند و در مقابل، آهنگسازان فیلم هم همه تلاش خود را به کار بستند تا بهترین نمونه‌های موسیقی فیلم را در سینمای ایران عرضه کنند.

جدول شماره (۱)

سال / موضوع	۱۳۵۸	۱۳۵۹	۱۳۶۰	۱۳۶۱	۱۳۶۲	۱۳۶۳	۱۳۶۴	۱۳۶۵	۱۳۶۶
تعداد فیلم ساخته شده	۱۴	۱۶	۱۲	۱۱	۲۲	۵۷	۳۳	۴۴	۴۳
تعداد موسیقی متن ساخته شده	۰	۶	۸	۶	۱۵	۲۲	۲۷	۳۷	۴۰

سینمای امروز ما، از موسیقی سالم و متنوعی برخوردار است که چنانچه برخی مشکلات و کمبودها از سر راه آهنگسازان فیلم برداشته شود و مسئولان دلسوز سینمایی کشور برای رفع آنها و ایجاد وضع مناسب‌تر اقدام کنند، نه تنها موسیقی فیلم ما می‌تواند با آثار موسیقی برتر فیلم خارجی رقابت کند، بلکه در پاره‌ای موارد می‌تواند به مراتب قوی‌تر و موثرتر عمل کند.

درحال حاضر چند گرایش مشخص در ساخت موسیقی متن فیلمهای ایرانی می‌توان یافت. گرایش نخست معتقد به استفاده از موسیقی ایرانی و سازهای ایرانی (به طور محدود) در موسیقی فیلم است. آهنگسازان این گروه، باور دارند که موسیقی ایرانی به دلیل گستردگی و تنوع زیاد خود که شامل موسیقی سنتی، موسیقی فولکلوریك، موسیقی ملی، موسیقی مذهبی و موسیقی‌های آیینی است، می تواند دستمایه اولیه برای ساخت موسیقی فیلم باشد که در این صورت، موسیقی متن فیلمهای ایرانی از هویتی به طور مشخص ایرانی برخوردار خواهند بود. آهنگسازان این گروه، به استفاده از سازهای ایرانی در سطحی محدود و در مواردی خاص برای موسیقی فیلم معتقدند. زیرا به تجربه دریافته‌اند که سازهای ایرانی به دلایل آکوستیکی، تکنیکی و صداهای مشخصی که ایجاد می کنند و همچنین امکانات ضعیفی که برای خلق فضاهای دراماتیك دارند، نمی توانند پیوسته در موسیقی فیلم حضور داشته باشند. زیرا حضور بیش از اندازه آنها، موجب ملال و یکنواختی می‌شود.

گرایش دوم معتقد به استفاده از موسیقی و سازهای غربی ـ به طور تمام عیار ـ در موسیقی فیلم است. آهنگسازان این گروه باور دارند که سازهای غربی، فضاهای مورد نیاز و دراماتیك فیلمها را به نحو احسن می‌توانند ایجاد کنند و موسیقی غربی و سیستم‌های موزیکال موجود در آن، به راحتی می‌تواند جوابگوی نیاز موزیکال فیلم‌ها باشد. آهنگسازان این گروه، هیچ گونه محدودیتی برای استفاده از سازهای غربی، دستگاههای الکترونیکی مولدصدا، و درصورت لزوم تلفیق صدای برخی سازهای ایرانی با آنها، برای خود قائل نیستند و معتقدند که در هر صحنه‌ای که احساس نیاز باشد، از هر وسیله‌ای که ایجاد صدای موسیقی می کند می‌توانند بهره بگیرند. این گروه، موسیقی ایرانی و سازهای ایرانی را به دلیل ویژگیها و ضعفهای دراماتیکی و صدایی که تولید می کنند مناسب موسیقی فیلم نمی‌دانند. از این رو سعی می‌کنند که حتی‌الامکان از موسیقی و سازهای ایرانی درآثار خود استفاده نکنند. به همین علت موسیقی ساخته شده به وسیله آهنگسازان این گروه، کمتر به موسیقی ایرانی نزدیك است و به تعبیر بهتر هویت ایرانی ندارد.

صاحبان گرایش سوم به استفاده ازابزار الکترونیکی مولد صدا و کامپیوترها معتقدند. آهنگسازان این گروه، باور دارند که سازهای الکترونیکی و کامپیوترها به خاطر صداهای به اصطلاح «شفاف» و «پرقدرتی» که ایجاد می کنند، می‌توانند کمبودهای پرسنلی و تکنیکی نوازندگان را جبران کنند و نیز قادرند اصوات و فضاهایی را ایجاد کنند که باسازهای معمولی، دستیابی به آنها مشکل و یا غیرممکن است. و به این ترتیب دست آهنگسازان برای استفاده، از هر گونه ترکیب وتعداد نامحدود نوازنده و خواننده باز گذاشته می‌شود و در صورت آشنایی با ابزار کار، سرعت و دقت عمل بیشتری برای آهنگساز به وجود می‌آید.

آهنگسازان این گروه قادر به خلق همه صداهای مورد نیاز و سازهای ارکستر، اعم از ایرانی و خارجی هستند و بنابراین، هرکجا که لازم باشد بدون نیاز به نوازندگان سازها می‌توانند با دستگاههای مولد صدا و نمونه‌سازها، صدای مورد نظر و ساز مورد نیاز خود را تولید کنند و از آنها بهره برند. آهنگسازان این گروه استدلال می کنند که دنیای امروز، دنیای الکترونیك و کامپیوتر است و همانطور که بخش وسیعی از موسیقی فیلم در سطح جهان با این ابزار ساخته و اجرا می‌شود، دلیلی برای استفاده نکردن از این ابزار در موسیقی فیلم ایران وجود ندارد. افزون بر آن، این که از لحاظ اقتصادی این سبك کار بسیارمقرون به صرفه است.

بزرگترین ایرادی که این دستگاههای مولد صدا و کامپیوترها دارند، آن است که فاقد «احساس» هستند و بنابراین، موسیقی تولید شده به طور محسوسی کمبود احساس انسانی را منتقل می‌کند و به نمایش می‌گذارد. موسیقی تولید شده توسط آهنگسازان این گروه، بیشتر بر نسل جوان اثر می گذارد و آنها را به خود جذب می کند و به دلیل قرابت بسیار کمی که با موسیقی ایرانی ایجاد می کند، به طور کلی فاقد هویت ایرانی موسیقی فیلم است. با وجود این گرایشها که امروزه به طور کامل، در موسیقی فیلم ایران وجود دارند، و با استفاده روزافزونی که از ابزار الکترونیکی مولد صدا می‌شود، و به دلیل در اقلیت بودن آهنگسازان دارای گرایش نخست، موسیقی فیلم در سینمای نوین ایران درعین حال که از تنوع نوشتاری و صوتی خوبی برخوردار است، متاسفانه فاقد هویت ایرانی است.



● یادداشتهای روزانهٔ «جان اشتاین بک» هنگام نوشتن رمان «شرق بهشت»

● بخش یکم

نویسندهٔ حقیقی با ناممکن‌ها درگیر است

● ترجمهٔ:
فرمهر منجزی ـ کارینه آسادوریان

▪ بشر تنها موجود زندهٔ سرشار از تناقضات است که ممکن است خودش این تناقضات را باور نداشته، ولی شیفتهٔ مقایسهٔ این تناقضات باشد.

▪ احساس خوبی برای نوشتن این کتاب [شرق بهشت] دارم و امیدوارم بتوانم این احساس آرامش و آسودگی را همچنان حفظ کنم، مایلم آسوده باشم و کتابی بنویسم که به طور همزمان تسکین دهنده و محرک باشد.

▪ هر کتابی را به عنوان تمرینی برای کتاب بعدی نوشته‌ام و این [شرق بهشت] کتابی است که آخر از همه باید نوشته شود؛ هیچ کتابی بعد از آن نخواهد آمد ـ هیچ کتابی بعد از آن نخواهم نوشت.

▪ مثل همیشه نوشتن سطر اول برایم رنج‌آور است؛ هجوم ترسها، جادوها، وردها و تنگناهای شرم تعجب‌آور است.

«جان اشتاین بک»* درسال ۱۹۰۲ در کالیفرنیا به دنیا آمد. تحصیلات متوسطه را در دبیرستان «سالیناس» و تحصیلات عالی را در دانشگاه «استنفورد» به پایان رسانید. اولین کتاب او «جام زرین» درسال ۱۹۲۹ به چاپ رسید. او مقالات متعددی در زمینهٔ ستمدیدگی کشاورزان مهاجر و افرادی که به ناحق از کالیفرنیا تبعید شده بودند نوشت و در سال ۱۹۳۹ کتاب «خوشه‌های خشم» او به چاپ رسید.

حس ستیزه‌جویی در کالیفرنیا «جان اشتاین بک» را ناچار کرد آمریکا را برای سالها ـ در سالهای جنگ ـ ترک گوید. او به عنوان خبرنگار جنگی در کشورهای اروپایی به سفر پرداخت.

رمانهای بعدی او عبارتند از: «موشها و آدمها»، «شرق بهشت»، «پنجشنبه شیرین» و «سفر با چارلی».

«اشتاین بک» درسال ۱۹۴۰ جایزهٔ «پولیتزر» و در سال ۱۹۶۲ جایزهٔ ادبی نوبل را از آن خود ساخت.

● ۲۹ ژانویه (دوشنبه)

پت[1] عزیز؛ زمان چه زود گذشت؟ آیا از گذشت زمان چیز تازه‌ای هم آموخته‌ایم؟ آیا به حد کمال رسیده‌ایم، عاقلتر و مهربانتر شده‌ایم و با دیدی بهتر به زندگی می‌نگریم؟ سالهاست یکدیگر را می‌شناسیم و من هنوز خاطرهٔ اولین و آخرین دیدارمان را به یاد دارم.

خوب، حالا برویم سر موضوع کتاب، کتابی که از مدتها پیش، شاید زمانی که موضوع آن هنوز بر من روشن نبود، طرح آن را ریخته بودم. زبانی نیز برای بیان آن در نظر گرفته بودم که هرگز آن را به کار نبردم. به نظر می‌رسد این کار نوعی اتلاف وقت باشد. در واقع وقتی را که باید صرف نوشتن می‌شد، هدر داده‌ام. هنوز هم فکر می‌کنم قبلا نیز می‌توانستم چنین کتابی بنویسم. البته کتابی نوشته می‌شد، اما نه این کتابی که حالا قصد نوشتن آن را دارم. روزی را به خاطر می‌آورم که این دفترچهٔ قطور سیاه ارزشمند را به من دادی، ببین چه خوب از آن نگهداری کرده‌ام: فقط شش صفحه از آن پاره شده و سگ کوچکم جلد آن را جویده، ولی دفترچه هنوز تمیز و آماده نوشته شدن است. امیدوارم همان گونه که دوست داشتی بتوانم آن را پر کنم. سالهای اخیر سالهای پر درد و رنجی بود. درد و رنجی که نمی‌دانم باز هم ادامه خواهد داشت یا نه؟ ولی مطمئناً این دردها در من اثر داشته و تغییراتی به وجود آورده‌اند. در غیر این صورت، پس من تکه سنگی بیش نیستم. اما امیدوارم چندان هم تحت تأثیر قرار نگرفته باشم. با «الن»[2] ازدواج کرده‌ام و تا دو روز دیگر به خانهٔ کوچک و زیبایی در خیابان ۷۲ نقل مکان می‌کنیم. اتاقی خواهم داشت که می‌توانم در آن کار کنم و همهٔ محیط اطرافم را دوست خواهم داشت. شاید بالاخره بتوانم این کتاب را بنویسم. تمام تجاربی را که برای نوشتن این کتاب لازم بوده، اندوخته‌ام و هیچ عذری برای ننوشتن موجه نیست. کتاب من تکان‌دهنده نخواهد بود، متن جمع و جوری دارد، مفهوم کلی‌اش سنگین و فلسفهٔ آن، کهنه و قدیمی اما در عین حال ابتکاری و تاکنون ناگفته مانده است.

در واقع این کتاب، دو کتاب جداگانه است. اولی عبارت است از داستان زادگاهم و دیگری سرگذشت خودم. البته این دو را باید جدا از هم بنویسم. شاید هم بهتر باشد این دو با هم چاپ نشوند. اما با پایان یافتن

این کتاب بخش عمده‌ای از زندگی من نیز به سر خواهد رسید.

نوشتن این کتاب را به خاطر فرزندانم انتخاب کرده‌ام. آنها حالا کوچکند و تا زمانی که به آنها نگویم، نخواهند فهمید برای چه قدم به این جهان گذارده‌اند. حالا این کتاب به کار آنان نمی‌آید بلکه زمانی که بزرگ شوند و لذات و رنجهای زندگی اندکی آنها را پریشان نماید آن را خواهند فهمید و اگر کتاب را خطاب به آنان می‌نویسم دلیل خوبی است، زیرا می‌خواهم آنها سرگذشت مرا بدانند و اگر آنها را به عنوان مخاطبین کتابم برگزیده‌ام در واقع با این کار می‌خواهم مستقیماً با مردم صحبت کنم. نویسنده‌ای می‌تواند از اوهام خود خلاصی یابد که برای تودهٔ مردم بنویسد. اگر خطاب به دو پسرم می‌نویسم، فکر می‌کنم لازم است صریح، واضح و بی‌پرده سخن بگویم چرا که آنها قبل از خواندن این کتاب برای خودشان مردی شده‌اند. آنها در ادبیات هیچ سررشته‌ای ندارند، آثار بزرگ ادبی را چنان که ما می‌شناسیم، نمی‌شناسند؛ بنابراین من با آنها به بهترین وجه و مسلماً با برجسته‌ترین داستان ـ داستان خیر و شرّ، قدرت و ضعف، عشق و نفرت، زیبایی و زشتی ـ سخن خواهم گفت. باید سعی کنم این نیروهای دوگانهٔ جدایی ناپذیر را برای آنان شرح دهم که چگونه هریك بدون وجود دیگری نمی‌توانند به وجود خود ادامه دهند درحالی که خود مستقلا به وجود آمده‌اند.

داستانی که می‌خواهم برایشان تعریف کنم، داستان دهکده‌ای است که در آن متولد شده‌ام. زادگاهم در امتداد رودخانهٔ آشنایی است که دیگر جذابیت و کشش گذشته را برایم ندارد. زیرا حالا دریافته‌ام که در این جهان پهناور رودهای دیگری هم جریان دارند؛ کشف مهمی است که بچه‌هایم تا دیر زمانی بدان وقوف نمی‌یابند و کسی هم نمی‌تواند در این مورد چیزی به آنان بیاموزد. اکثر مردم به ندرت می‌توانند به وجود واقعیتها پی ببرند. تنها کسانی که به کمال رسیده‌اند از آنها باخبرند و بیشتر مردم روال عادی زندگی ـ زاد و ولد ـ را می‌گذرانند و این تمام چیزی است که طبیعت از آنها می‌خواهد. ولی گاهی در وجود یك مرد یا یك زن آگاهی به کمال می‌رسد که این عده نیز اندکند و این آگاهی نیز همیشه قابل توضیح نیست، چون کسی نیست که آن را توضیح دهد. رازی است، نه اینکه صرفاً راز نگه داشته شود بلکه در حصار فقدان کلام مناسب افتاده است.

مهارت یا هنر نویسندگی کاری ناآزموده است، برای یافتن سمبلهایی به منظور توضیح واژه‌های غیرقابل بیان. در خفا، نویسنده سعی در بیان ناگفته‌ها دارد. اگر بخت با او یار باشد، چکیده‌ای از آنچه قصد بیان آن را دارد می‌تواند روی کاغذ بیاورد. اگر نویسنده آنقدر آگاه باشد که بداند نمی‌تواند از عهدهٔ انجام چنین کاری برآید، اصلا دنبال کار نویسندگی نمی‌رود. نویسندهٔ خوب همواره با ناممکنها سر و کار دارد. البته بعضی از نویسندگان با محدود کردن افق دیدشان سطح فکر خود را به نازلترین سطح ممکن می‌رسانند و با نادیده انگاشتن ناممکنها در واقع نویسندگی را کنار می‌گذارند. خوشبختانه یا بدبختانه من چنین دید محدودی ندارم. این تلاش را تقلایی بیهوده و گزافه‌گویی می‌دانم و همیشه آرزو دارم که ذره‌ای از این تلاش را به منصهٔ ظهور برسانم.

این کتاب مشکل‌ترین کتابی است که تاکنون خواسته‌ام آن را بنویسم. گذشتهٔ خوبی دارم. با اینکه درد و رنج زیادی را متحمل شده‌ام، باز هم قدرت عشق ورزیدن در من باقیمانده، با وجودی که گاهی عصبانی می‌شوم ولی هیچ تلخی به زندگی خود راه نمی‌دهم. اعتماد به نفسم به اندازه‌ای هست که شوق نوشتن را در من برانگیزد.

به این دلایل کتاب را خطاب به فرزندانم می‌نویسم، و فکر می‌کنم تنها کتابی باشد که در تمام عمرم نوشته‌ام. تصورم این است که هر انسانی تنها یك کتاب ـ یك سرنوشت ـ می‌تواند داشته باشد. درست است که شخص تغییر می‌کند و یا در خفا شخصیت خود را تغییر می‌دهد ولی تصور نمی‌کنم که این امر در مورد من صادق باشد.

❋ ۱۲ فوریه (دوشنبه)

همان طور که قبلا گفتم، به خانهٔ کوچکی در خیابان ۷۲ نقل مکان کردیم. بیشتر از یك هفته مشغول نقاشی و اسباب‌کشی و چیدن لوازم خانه بودیم. ولی حالا وقت آن رسیده که بگوییم «همه چیز تمام شد». کارهای زیادی هست که باید بعد از ساعت سه و نیم انجام دهم ولی تا آن موقع باید کتابم را بنویسم. شاید این کار نوعی خودخواهی باشد ـ البته در غیر این صورت کتاب نوشته نخواهد شد. پس همین امروز یعنی روز تولد آبراهام لینکلن در سال ۱۹۵۱ شروع به نوشتن کتاب می‌کنم. دو هفتهٔ دیگر ۴۹ ساله خواهم شد. در سلامت کامل به سر می‌برم ولی گاهی نفسم می‌گیرد. کمی وزنم زیاد شده و باید سعی کنم وزنم را کم کنم. به دلیل اغتشاشات چند سالهٔ اخیر به سختی می‌توانم حتی برای لحظه‌ای حواسم را بر روی موضوعی متمرکز کنم. این هم بازی روزگار است. وضع عمومی‌ام خوب است. تصور می‌کنم به علت افسردگیهایی که در ماه گذشته داشته‌ام، مشروب زیادی می‌نوشم، ولی چنان به نظر می‌رسد که اکنون این یأسها و ناامیدیها مانند گذشته در من اثر ندارد. توانایی جنسی‌ام از همیشه بیشتر است آخر اکنون این توانایی معطوف یك جهت است و پراکنده نیست. در مورد فکرم چیزی نمی‌دانم. با نوشتن این کتاب مشخص خواهد شد که آیا هنوز فکرم خوب کار می‌کند یا نه؟ به نظر می‌رسد فکرم خوب کار می‌کند و هنوز قابلیت پذیرش مطالب زیادی را دارد. البته هرکسی این تصور را در مورد خودش دارد. سعی می‌کنم وضع ثابتی برای نوشتن پیدا کنم. قصد دارم کتاب را به صورت دو بخش مجزا بنویسم. داستان اصلی را در صفحات سمت راست و یادداشتهای روزانه را در سمت چپ. بنابراین هردو بخش باهم خواهند بود. تصور می‌کنم همین روند را تا پایان ادامه دهم. آن وقت خواهیم دید که آیا تجربیات چند سال اخیر مرا آماده نوشتن کتابی که می‌خواستم بنویسم کرده است یا نه؟ چرا که این کتابی است که همیشه آرزوی نوشتن آن را داشته‌ام و برای آن تلاش زیادی کرده‌ام و همواره دعای من این بوده که توانایی نوشتنش را بیابم. حال خواهیم دید که آیا توانایی آن را دارم یا نه؟ مسلماً در برابر عظمت چنین کتابی احساس حقارت خواهم کرد و همان گونه که دوستان رومی در زمان نیاز به کمك می‌گویند: Ora Promihi

❋ ۱۲ فوریه (دنباله)

روز تولد آبراهام لینکلن، با اولین روزگارم در اتاق جدید و دلنشینم مصادف شده است. میز تحریری را که همیشه به آن نیاز داشتم و همچنین صندلی راحتی که «الن» به من هدیه داده، احساس راحتی و آرامش در من به وجود آورده‌اند. در واقع این آرامش را هیچ وقت حس نکرده بودم. احتیاج به این آرامش برای هر نویسنده‌ای لازم است. کاغذ بسیار عالی، مداد روان، صندلی راحت و نور مناسب اشتیاق به نوشتن را برمی‌انگیزد، بی آن که نوشته‌ای وجود داشته باشد. بشر تنها موجود زندهٔ سرشار از تناقضات است که ممکن است خودش آنها را باور نداشته، ولی شیفتهٔ مقایسهٔ این تناقضات باشد. خوب حالا که همه چیز مهیاست باید دید آیا می‌توان کار را شروع کرد یا نه؟ کار ساده‌ای است. می‌گویند «مارك تواین»، عادت داشت در رختخواب بنویسد ـ همچنین بزرگترین شعرای ما نیز چنین رفتار می‌کردند. اما تعجب می‌کنم چگونه آنها می‌توانستند مدتها در رختخواب بنویسند ـ شاید هم تنها دو یا سه بار این کار را انجام داده‌اند و بعد زبانزد مردم شده‌اند. چنین اتفاقاتی رخ می‌دهد. همچنین می‌خواهم بدانم چه چیزهایی را در رختخواب و چه چیزهایی را در حالت عادی می‌نوشتند. تمام اینها به راحت بودن نویسنده بستگی دارد و ارزش نوشته نیز در همین است. باید بدانیم که راحتی جسم باعث راحتی خیال و آرامش و تمرکز فکر می‌شود. گرچه ممکن است خلاف آن نیز به وقوع بپیوندد.

به خاطر می‌آورم پدرم داستان مردی را می‌گفت که چون نمی‌خواست بخوابد خود را عذاب می‌داد. ممکن است این امر در مورد من نیز صادق باشد. حالا کاملا از نظر جسمانی آماده‌ام. فکر می‌کنم همهٔ کارها انجام شده است. «الن» همهٔ کارهای داخل و خارج خانه را انجام می‌دهد و این امکان را به من می‌دهد که ساعات راحت و بدون دغدغه‌ای را برای انجام کار داشته باشم. نمی‌توانم به چیزی جز توانایی نگارش و هدفی که یك نویسنده باید داشته باشد بیندیشم.

هنگامی که می‌خواستم برای کتاب برنامه‌ریزی کنم همهٔ فنون و شگردهای نویسندگی را به کار گرفتم، زبان جدید، نشانه‌ها و سبك نگارش جدیدی را که قبلا از آن یاد شده بود، کنار گذاشته‌ام و حالا از ابتدا شروع می‌کنم. با وجود پیچیدگی متن کتاب می‌خواهم آن را چنان ساده بنویسم که حتی کودکی نیز قادر به درك آن باشد. قبل از این که کتاب چاپ شود مروری بر آن می‌کنم و ویژگیهای بارزش را به سویی خواهم نهاد، پس در این صورت کتاب چگونه خواهد بود؟ هنوز نمی‌دانم، اما به این نتیجه رسیده‌ام که کتاب به شیوه‌ای که معمول است به چاپ خواهد رسید. به محض این که داستان شروع شود خود به خود سبکی برای آن به وجود خواهد آمد. پس با این وجود هنوز فکر نمی‌کنم تمام تجاربی را که آموخته بودم به هدر داده باشم. قلمی مرغوب و ماشین تحریری که به وسیلهٔ آن نوشتن به سهولت انجام می‌گیرد در اختیار دارم، ولی با وجود این نوشتن کتاب نمی‌تواند به این چیزها بستگی داشته باشد.

حالا به موضوع کتاب رسیدیم. در اندك زمانی باید فصل اول را بنویسم و قبل از نوشتن باید طرح آن را

بریزم. چه چیزی را باید در مقدمه بیان کنم؟ ابتدا می‌خواهم به فرزندانم ثابت کنم آنها که هستند و به چه چیز شبیه‌اند، از چه خانواده‌ای هستند و سپس دلایل نوشتن این کتاب را بیان کنم. بعد می‌خواهم «دره سالیناس» را جزء به جزء با جزئیاتی پراکنده چنان که احساسی حقیقی از آن به دست آید وصف کنم.

مناظر، صداها و رنگ و بوی آن باید طوری ساده و بی‌آلایش بیان شود که آنها قادر به خواندنش باشند این شرح ظاهری چگونگی داستان خواهد بود. سپس سعی می‌کنم سابقه ذهنیم را در مورد پدربزرگ، همسر[3]، پسران و دخترانش و زمینی که در نزدیکی «کینگ سیتی» داشتند و همچنین چگونگی زندگی آنها را شرح دهم. بالاخره باید از همسایگان هم یادی کنم. هنوز اسمهایشان را به یاد ندارم فکر می‌کنم شاید کانابل[4] بوده باشد. نه شاید هم معنی آن این بوده. در واقع اسامی چندان مهم است که می‌خواهم آنها را به خاطر بیاورم. یکی از دوستان پدرم را به خاطر می‌آورم که شکارچی نهنگ بود و کاپیتان «تراسک»[5] نام داشت. همیشه اسمش را که به نظرم مانند افسانه‌ای بزرگ بود دوست داشتم. به هرحال آخرین قسمت فصل اول مربوط به «تراسک»ها و محل زندگی آنها است. سپس فصل دوم با توضیحی در مورد «تراسک»ها شروع می‌شود. آغاز فصل دوم، روش زندگی «تراسک»ها را در یك برههٔ زمانی معینی نشان می‌دهد. همان طور که نوشتن کتاب با سه نسل متوالی پیش می‌رود، در بخشهای دیگر خطاب به پسرانم می‌نویسم. زندگی سه نسل از خانوادهٔ «تراسک» را با تمامی جزئیات لازم برای درك بهتر داستان دنبال می‌کنم. مزیّت این روش این است که سیر طبیعی داستان طی می‌شود و مختصر و مفید خواهد بود. خوانندگانی که تنها قطعات ادبی و مکالمات کوتاه را دوست دارند می‌توانند چندین فصل را به سرعت بخوانند و من هم می‌توانم در این میان وقتی برای فکر کردن، تعبیر و تفسیر، مطالعه و انتظار داشته باشم تا اگر لازم باشد مطلبی را از متن حذف کنم. یا ممکن است از آن مطلب در کتاب دوم استفاده کنم. در واقع یك نوع زندگینامهٔ منظم و متعارفی است که اگر لازم باشد قسمت اعظم آن حذف می‌شود. اما همین طور که پیش می‌رویم خواهیم دید که چه می‌شود. نمی‌خواهم امروز وقت زیادی را تلف کنم و از طرف دیگر تمایلی ندارم نوشتن کتاب را امروز شروع کنم. می‌خواهم به تمام جزئیات فصل اول فکر کنم، همین و بس. دربارهٔ «دره سالیناس» و بعد به محدودهٔ کوچکی اشاره کنم و همان طور که دارم با فرزندانم صحبت می‌کنم سعی می‌کنم خواننده هم جذب کتاب شود. در واقع باید خواننده را طوری مجذوب کنم که احساس کند، سرگذشت نیاکانش را می‌خواند. اگر بتوانم چنین کاری انجام دهم خیلی مفید خواهد شد. هرکسی دوست دارد که خانواده‌ای داشته باشد. شاید بتوانم خانواده‌ای جهانی در کنار همسایه‌ای جهانی خلق کنم. و این امر غیرممکن نخواهد بود.

به نحوی از جاهای خالی استفاده خواهم کرد که جایی برای نوشتن اصل مطلب باقی نماند اما در اولین روز، که فردا خواهد بود سه صفحه را پر خواهم کرد. برای فردا چیزی ندارم که در صفحات سمت چپ بنویسم به جز یادداشتهایی که نمی‌خواهم کسی آنها را ببیند.

احساس خوبی برای نوشتن این کتاب دارم و امیدوارم بتوانم این احساس آرامش و آسودگی را همچنان حفظ کنم. مطمئناً سعی در حفظ آن خواهم کرد. مایلم راحت و آسوده خاطر باشم و کتابی بنویسم که به طور همزمان (در آن واحد) تسکین‌دهنده و محرك باشد. نباید متن آن خسته کننده باشد. بلکه باید طوری باشد که هرچه پیشتر می‌رود سبك و شاید هم متن آن حرکت‌آفرین باشد. باید از کیفیتی جهانی برخوردار باشد و نکتهٔ مبهمی در آن وجود نداشته باشد.

میز تحریرم بسیار عالی است. تاکنون از هیچ چیز به این اندازه راضی و خشنود نبوده‌ام. صندلی دسته‌دار آبی‌رنگم واقعاً راحت است. این همه راحتی نمی‌تواند در تصورم بگنجد. فکر می‌کنم اگر راحت باشم، این شانس هم وجود داشته باشد که کتاب قابل درکی برای همگان بنویسم. اشتیاق عجیبی دارم که متن آن ساده و قابل فهم باشد و همچنین متنی طولانی داشته باشد. از طرف دیگر خط فکریم را گم کرده‌ام، می‌خواهم وقت زیادی را صرف نوشتن این کتاب کنم و تمام سال را به این کار مشغول باشم ـ البته اگر صلاح باشد.

پت عزیزم، می‌دانم تو مشتاقی هرچه زودتر این کتاب نوشته و چاپ شود. این کتابی است که دوست دارم دارای تمام ویژگیهای یك کتاب خوب باشد. گاهی فکر می‌کنم که این آخرین کتاب من است. منظورم اینست که عمرم را بر سر نوشتن این کتاب بگذارم، اما می‌خواهم چنین فکر کنم که این کتاب باید آخرین نوشته من باشد. شاید بر این باور باشم هر کتابی که به این طریق نوشته می‌شود، اثری ایده‌آل است و من درست عکس آن عمل کرده‌ام. هر کتابی را به عنوان تمرینی برای کتاب بعدی نوشته‌ام و این کتابی است که آخر از همه باید نوشته شود. هیچ کتابی بعد از آن نخواهد آمد ـ هیچ کتابی بعد از آن نخواهم نوشت. و تمامی چیزهایی را که می‌دانم و قادر به نگارش آن هستم در این کتاب جای خواهم داد ـ تمام سبکهای نگارش، تمام فنون، تکنیکها، اشعار ـ و باید در آن بزرگترین طنز نهفته باشد. هیچ دلیلی برای بیان نکردن داستانهای خانوادگی نمی‌بینم، آنها به آن خوبی که تا به حال بوده‌اند هستند و شاید در حین نوشتن نیز وقایع بیشتری از آنها را به خاطر بیاورم.

همچنین می‌دانم که باید تمام حکایات و ضرب‌المثلها را در آن جای دهم. بسیاری از داستانهای خانوادگی فولکلور هستند که باید برای پسرانم نوشته شود و نیز به وسیلهٔ آنها مورد استفاده قرار گیرد. به این ترتیب آنها خانواده‌شان را خواهند شناخت. همچنین فکر می‌کنم تا حدی هم می‌توانم دربارهٔ مادر و پدرم بگویم. الآن وقت آن رسیده که این چیزها را بنویسم، در غیر این صورت آنها فراموش خواهند شد. چون جز من کس دیگری نیست که این کار را انجام دهد. از داشتن میزی نو و تمام چیزهای متعلق به خودم راضی هستم. هیچ گاه تاکنون از چنین آسایشی برخوردار نبوده‌ام. نمی‌دانم کدام قلم را انتخاب کنم. آن قلم سیاه که از کارخانه «فیلم فوکس» کش رفتم یا این «مونگول»[6] ۳٪۸F که کاملاً سیاه است و روان می‌نویسد ـ در حقیقت این یکی بهتر از قلم «فوکس» است. ۴ تا ۶ بستهٔ دیگر از این مدادها باید تهیه کنم و این تمام آن چیزی است که برای روز اول کارم تهیه خواهم کرد.

* ۱۳ فوریه (سه‌شنبه)

باید بگویم که روز دوم کارم از زمانی که مشغول نوشتن شده‌ام خردکننده‌تر بود. مثل همیشه نوشتن سطر اول برایم رنج‌آور است. هجوم ترسها، جادوها، وردها و تنگناهای شرم تعجب‌آور است. به هرحال این لغات نه تنها ماندگار نیستند بلکه مانند رنگی که در آب پخش می‌شود، پخش شده و همه چیز را در اطراف خود رنگی می‌کنند. نوشته‌ای غیرعادی و مرموز. تقریباً از زمانی که خط اختراع شده هیچ پیشرفتی در آن حاصل نگردیده. کتاب «بن‌بست»[7] بهترین و پیشرفته‌ترین کتابهای قرن بیستم و خیلی بهتر از بقیه کتابها است و هنوز علیرغم این فقدان، در ادامه راه رسیدن به این برتری، صدها و هزاران تن از مردم مانند من برای رهایی از حملات شدید کلمات با حالی تب‌آلود و نزار دعا می‌کنند.

چیزی که ما از دست داده‌ایم ـ شهامت ساختن کلمه با ترکیبی جدید است. جایی که خودستایی دیرینه به سوی دانشی تباه شده سوق داده شده است. اوه! می‌توانید با قرار دادن کلمات در گیومه به اختراع جدیدی دست یابید. این جمله بیانگر نوعی گویش است، نوعی جذابیت. امروز کمی سرم سنگین است. شب گذشته از اضطراب نوشتن کتاب نمی‌توانستم بخوابم. هیجان شهوانی عجیبی بود و وقتی به خواب رفتم به رؤیایی آنی فرو رفتم. شاید به خاطر احساس غریبی بود که داشتم. حالا باسرعتی زیاد صفحات داستانم را پشت سر می‌گذارم ولی هیچ زیانی در این سرعت نمی‌بینم. به خود گفته بودم که این کتاب باید به آرامی و بدون عجله نوشته شود. اگر این مشاهدات آرامشی را که قبلاً می‌خواستم در من به وجود آورند، مشتاقم که بی‌وقفه به کار خود ادامه دهم.

بی‌هیچ دلیلی از خودم خشنودم. احساس شادی مسرت‌بخشی سراسر وجودم را فراگرفته است که نشان از خوشبختی دارد. آیا این عجیب و خوشایند نیست؟ هرازچندگاهی این احساس به من دست می‌دهد که این کتاب، کتابی اسرارآمیز است. از آن قبیل کتابهایی که در خفا نگه داشته می‌شوند و ناگهان آنها را آشکار می‌کنند. و چیزی برای تحمل بدبختیهای ناخواسته که هیچ حسنی در آن نیست. حالا چه فرقی دارد که نوشتهٔ من چه باشد ـ شاید خودم را دیوانه کنم. حتی اگر بی‌فایده بودن این کتاب بر من آشکار می‌شد باز هم آن را می‌نوشتم. به نظر می‌رسد که ارگانهای مختلف طرق متفاوتی برای نشان دادن خود دارند: با صدا، زِست، لذت خلاق و شکفتن. اگر چنین است مردم نیز باید راههای منحصر به خود داشته باشند ـ برخی درحال خوشگذرانی و برخی در تلاش و سازندگی، برخی در حال ویرانی و بله! برخی در عین خلاقیت یا خودشان را نابود می‌سازند یا باعث نابودی می‌شوند. هیچ راهی برای شرح این موارد نیست. لذت در وجودم دو روزنه دارد: یکی لذتی است غیرقابل باور نسبت به جسم خواستنی زن و دومی ـ شاید هردو باهم ـ کاغذ و قلم یا مداد. احساس معلق بودن در کاغذ و قلم و کلمات، لذتبخش است. این تصورات چیزی جز لذتی غیرقابل کنترل و غوغای

زیبایی بیش نیستند. گاهی احساسات را نمی‌توان در قالب کلمات بیان کرد، جز در مواقعی که با شدت و افراط به کار برده شوند. انسانی که وجودش مالامال از لذت است ممکن است تحت تأثیر چند عکس ناراحت‌کننده ـ مثل مرگ زیباییها، ویرانی شهری زیبا و دوست‌داشتنی ـ مطالبی بنویسد. این امر تنها متأثر از قلمی است که عظمت و زیبائیهای احساسات خود را می‌تواند بیان دارد.

پت عزیز، ممکن است به این چیزها عادت کنی. روزانه صدها هزار مطلب می‌نویسم و فقط برخی از آنها را روی کاغذ می‌آورم. تنها تعداد معدودی از آنچه نوشته می‌شود بیانگر احساساتم هستند و این طور فکر می‌کنم، از زمانی که تو این دفترچه را برایم خریدی، باید اکثر یادداشتهایم را در آن می‌نوشتم. نوشته‌های پنهانی من مربوط به موضوعاتی است که نمی‌خواهم هیچ کس آنها را ببیند، حتی تو. اما هرچه قابل دیدن و گفتن باشد در این دفترچه خواهم نوشت. و این نوشته‌ها شاید نیمی از داستان باشند. ممکن است بخواهی دفترچه دیگری برایم بخری ولی مطمئنم از آن متنفر خواهی شد.

حالا می‌دانم چه می‌کنم و فکر نمی‌کنم که این اتلاف وقت باشد. متن کتاب خطاب به فرزندانم است و برای تکمیل سادگی آن به تناسب سن آنها از توقعاتم کاسته‌ام ـ نه به این دلیل که آنها کودن هستند بلکه به این دلیل که تجربیات آنها با تجربیات من تفاوت خواهد داشت. بنابراین ما در زمینه‌های مشترکی یکدیگر را می‌یابیم. اما تجربیات تو و من، اگر نه یکسان ولی به اندازهٔ کافی به یکدیگر نزدیک است. پس می‌توانیم یکدیگر را خوب درک کنیم و شاید به این خاطر برای تو می‌نویسم که از سردی غربت و گرمی دوستی و نزدیکی مفری بجویم و این نوشته‌ها آرام‌بخش است.

در دفترچه‌های قدیمی می‌توانم عقاید و احساسات گذشته‌ام را بیابم. پس لازم نیست که به تجزیهٔ کامل احساساتم که ناگهان به بن‌بست لغات منتهی می‌شود مبادرت ورزم. این قبیل احساسات مغز و روح را تکان می‌دهد. این وقایع خیلی بیشتر از آنچه فکر کنیم اتفاق می‌افتند. گاهی اوقات در حین نوشتن، احساس از خود بیخودی می‌کنم، زمان نقش واقعی خود را از دست می‌دهد و دقایق در پشت غبار زمان ناپدید می‌شوند. این اتفاقی است که فقط در برههٔ خاصی از زمان رخ می‌دهد. فکر می‌کنم اگر بتوانیم افکار پریشانمان را از بین ببریم در آن صورت شاید بتوانیم موقعیت ثابتی داشته باشیم. بنابراین ممکن است لازم باشد تمام تاریخ و تاریخ اولیه یك بار برای همیشه چرخه‌ای بزند، مانند انفجار ستاره‌ای، ازلی و بی‌ثبات.

پس پیش می‌رویم. مانند کسی که دوشیزه‌ای عزیز و شیرین را کنار می‌زند، افکارم در حال انفجار است. اوه! این تصور چه قدر دوست‌داشتنی است. عجیب است چه طور شخص می‌تواند خیرخواه باشد همچنان که من در آن واحد می‌توانم چنین باشم. ورقه روی ورقه. سنگدلی احمقانه‌ای. توانایی انجام هر کاری از مرگ و زیان ـ حماقتی غیرقابل جبران که تنها نیاز به راهنمایی شخصی خیرخواه دارد. با داشتن چنین فکری شخص می‌تواند فرشته‌ای ویرانگر باشد و به اندازهٔ کافی ـ چنین فکری دیوانه‌کننده است که در سخت‌ترین طوفانها به پرواز درمی‌آید، و راه خود را در آن میان می‌یابد. نمی‌دانم آیا افکار همه به این صورت است یا فکر من این گونه است. گاهی در برابر کسانی که خودشان را مهربان نشان می‌دهند و در همان هنگام تمام سعی شان در این است که خود را از دیدن رنج و ناراحتی دیگران دور نگه دارند، بی‌حوصله می‌شوم.

*** ۱۵ فوریه (پنجشنبه)**

دیروز، روز «والنتاین» بود. برای دیدن پسرانم که اکنون نزد همسرم زندگی می‌کنند به خانهٔ شمارهٔ ۷۸ رفتم.

بالاخره زمان نوشتن کتابم فرا رسیده است. به اندازهٔ کافی وقتم را به هدر داده‌ام. ولی خوب در عوض کتاب خوبی خواهد شد. هنوز نمی‌دانم سرعت نوشتنم چقدر خواهد بود. این امر به مسایل زیادی بستگی دارد. ولی فکر می‌کنم سرعت گذشت زمان کاملاً ثابت خواهد بود. با گذراندن این راه پر پیچ و خم، داستان نویسی من تقریباً به پایان می‌رسد، واضح است که با ترسی عینی به نگارش مطالب دیگر می‌پردازم. حتی باید فراموش کنم که می‌خواستم کتاب خوبی بنویسم. تمام این چیزها فقط در مرحلهٔ برنامه‌ریزی بود. اما وقتی شروع به نوشتن کنم از تغییراتی که در درونم به وجود خواهند آمد جلوگیری نخواهم کرد. همه چیز در آرامش و سکوت می‌گذرد و این آرامش چه دلپذیر است. حالات و رفتار چیزهای مهمی هستند چنان که تا مدتهای مدید وجود دارند. باید تقریباً به صورت روشی از زندگی و عاداتی عادی درآیند. بنابراین، هیچ کس نمی‌تواند بگوید با گم شدن گم می‌شوم. این آخرین جهش و آخرین نگاه قبل از پرش در دریای پیکران لغات است. زمان پرش نزدیك می‌شود. واقعاً زمان نوشتن فرارسیده، سعی می‌کنم با همین سرعت پیش بروم ولی در این صورت نوشتن مطالب محدود خواهد شد. حالا باید به «درهٔ سالیناس» بروم. باور کردن آن سخت است. چه قدر خوشحالم که تنها خاطراتی از آن را به روی کاغذ می‌آورم و شخصاً به آنجا نمی‌روم. عجیب است، چه قدر برای شروع کار بی‌میل هستم. تصور می‌کنم همه از نظم و انضباط متنفر هستند و در طول زندگی خود به نحوی با آن مقابله می‌کنند. ببین چگونه کاغذ، خطوط نوشته شده را می‌بلعد.

پسرم تام به دردسر افتاده است. دیروز که در یك لحظه از کوره دررفت و به سرعت بر احساساتش غلبه کرد، همه چیز را از حالت چشمانش خواندم. نمی‌دانم چه باید بکنم، اما می‌دانم برای کمك به او باید کاری انجام دهم. او سکوت اختیار کرده و همسرم «گوین» می‌گوید: این طرز رفتار نوعی مخالفت یا اعتراض است. این حالت را درك می‌کنم. مسأله‌ای است که هر روز در مدرسه با آن مواجه بودم. نباید چنین داستانهایی را تعریف کند مگر اینکه به اندازهٔ کافی موضوع برای او روشن شده باشد. فکر می‌کنم بهتر است بروم و با کسانی که بیشتر با او در ارتباط هستند ـ مسئولان مدرسه ـ صحبت کنم. حداقل این بهترین راه‌حل است. و حالا باید کارم را شروع کنم.

■ چیزی که ما از دست داده‌ایم شهامت ساختن کلمه یا ترکیبی جدید است؛ جایی که خودستایی دیرینه به سوی دانشی تباه شده سوق داده شده است.

■ احساس معلق بودن درکاغذ و قلم و کلمات لذتبخش است؛ این تصورات چیزی جز لذتی غیرقابل کنترل و غوغای زیبایی بیش نیست.

■ فکر می‌کنم اگر بتوانیم افکار پریشانمان را از بین ببریم در آن صورت شاید بتوانیم موقعیت ثابتی داشته باشیم.

■ حالا حدود یك هفته است مشغول کار بر روی کتاب هستم؛ امروز جمعه است و با مشقت زیاد یك صفحه و نیم نوشته‌ام، و فکر می‌کنم پیشرفت خوبی داشته‌ام.

* ۱۶ فوریه (جمعه)

درست مثل همیشه کارها بی‌دغدغه شروع شد. همیشه همین طور است. باید مدتی صبر کرد تا وقتش برسد. دیروز خود به خود مطالب به ذهنم هجوم آوردند و اکنون فکر می‌کنم ذهنم آماده نوشتن است. علت آن یکی در میان نوشتن فصلهای کتاب است. امیدوارم به همین خوبی روی فصلهای دیگر کتاب هم کار کنم. حالا حدود یك هفته است مشغول کار بر روی کتاب هستم. امروز جمعه است و با مشقت زیاد یك صفحه و نیم نوشته‌ام. فکر می‌کنم پیشرفت خوبی داشته‌ام در غیر این صورت فکر می‌کردم یك هفته را از دست داده‌ام. اما این روش را بهتر از روش قبلی می‌دانم و این مرا قانع می‌کند. فکر نمی‌کنم که این هف‍. وقتم را هدر داده باشم، در واقع موفقیت بزرگی به دست آورده‌ام و موردی برای عصبانیت وجود ندارد. قبلاً هیچ گاه چنین احساسی نداشتم. به هر طریقی هست «الن» سعی دارد بار سنگین فشارهای زندگی را از من دور کند. شب گذشته فصل اول کتاب را برای او خواندم که خوشش آمد. البته در این حد قضاوت کار مشکلی است. ولی همین قدر برایم کافی است که بدانم کتابم خوب است یا نه. توتون پیپم بوی خوشی می‌دهد. تصور می‌کنم باید پیپی بخرم و از آن همزمان با نوشتن کتاب استفاده کنم. این کار را خواهم کرد، تا زمانی که رنگ پیپ بر اثر استفاده قهوه‌ای شود کتاب هم باید نوشته شود یا این کار به نوشته‌ام بیشتر حالت اسرارآمیز می‌دهم. فکر کنم فردا باید دنبال پیپی، کوچك و سبك و سفالی باشم. روز گذشته پیپی در ویترین مغازه‌ای دیدم ولی الآن به خاطر نمی‌آورم کجا آن را دیدم. خیلی خوشحالم. خیلی خیلی خوشحالم. فکر می‌کنم هرگز در زندگیم تا این حد خوشحال نبوده‌ام. به نظر مضحك است که آدم از چیزی چنین خوشنود باشد. تنها نگرانی من فکر پسرانم است ـ و فقط به آنها فکر می‌کنم نه چیز دیگر، حتی جنگ کنونی کره هم برایم چندان اهمیتی ندارد. پول زیادی را صرف خانه کرده‌ایم البته من خودم این طور خواسته‌ام ـ چه جایی بهتر از خانه که پول در آن خرج شود؟ جای دیگری برای خرج کردن آن ندارم. به طرز باورنکردنی و افسانه‌ای «الن» را دوست دارم. فکر می‌کنم این زندگی جدید و کاملاً بی‌عیب را او ساخته. چه لذتی!

* ۱۹ فوریه (دوشنبه)

تعطیلات آخر هفته عمداً نه چیزی نوشتم و نه در باره آن فکر کردم. می‌خواستم پریشانی افکارم را از سر به در کنم. چیزهای زیادی بود که به ذهنم می‌رسید، می‌خواهم همه آنها را از فکرم بیرون کنم [.....] در تعطیلات چندان خوشحال نبودم، البته دلیل خوبی هم برای این مسأله داشتم. شنبه شب مشروب زیادی نوشیدیم و یکشنبه صبح در خماری بودم، حالتی افسرده داشتم که در آن حال هیچ چیز به نظرم خوب نمی‌آمد، از خودم بیش از همه بدم می‌آمد. نمونهٔ خوبی از افسردگی ناشی از الکل است. امروز از شر آن خلاص شدم. اگر باید این کار را انجام دهم فکر می‌کنم شب شنبه بهترین زمان برای انجام چنین کاری است، دلیلی نمی‌بینم که به آن مرتبه ای که دلم می‌خواهد برسد.

پت عزیز، می‌دانم تو نوشیدن مشروب را کار درستی نمی‌دانی، ولی خود من هم در حالی که این کار را انجام می‌دهم آن را قبول ندارم. ولی به هرحال آن را انجام می‌دهم. اکنون خاطرات گذشته بیشتر مرا تحت فشار قرار می‌دهند. دو دید نسبت به جهان وجود دارد ـ در مواجهه با واقعیت همیشه دو دیدگاه و گاهی اوقات نیز بیشتر وجود دارد و همچنان که ما پیش می‌رویم این امر نیز گسترش می‌یابد.

امروز در خانه سروصدای زیادی است. به یاد دارم در «خوشه های خشم» نیز از این مسأله شکایت داشتم ولی کلاً این امر باعث ناراحتیم نمی‌شود. به دلایلی چند به نظرم مسأله ای خیلی جدی نیست. در واقع این کارها برای آزار من نیست. همیشه فکر می‌کردم این برنامه ها به قصد اذیت و آزار من از پیش طرح ریزی شده اند، مطمئنم کاملاً این طور نیست ولی تا حدی از آزار من لذت می‌برند.

فکر می‌کنم بهتر است پیپی سرسفالی بخرم و در حین نوشتن کتاب ببینم آیا فرسوده و کهنه می‌شود یا نه؟ پیپ خوش دست زیبا هم هست. مدتهای زیادی باید پشت این میز باشم. فکر می‌کنم هیچ چیز خوشایند تر از این نیست که بقیه عمرم را در این خانه با همسرم و پشت این میز تحریر بگذرانم. و اکنون ـ حاشیه رفتن کافی است باید به کار بپردازم.

امروز کارم تمام شده ولی خوب و بد آن را نمی‌دانم. فقط امیدوارم که خوب بوده باشد. چنان مالامال از اتفاقات است که خواننده را در برابر خود تسلیم می‌کند.

امروز به شرح تاریخچه «درهٔ سالیناس» می‌پردازم و فردا در مورد «هامیلتون»ها صحبت خواهم کرد. هرچه بخواهم می‌توانم در بارهٔ آنها بنویسم زیرا هیچ کدام از آنها زنده نیستند که گفته های مرا انکار کنند. تصور می‌کنم فکر خوبی باشد ولی این تمام چیزی نیست که هنگام نوشتن لازم باشد. در واقع این نوشته سخت‌ترین و در عین حال ساده‌ترین کتاب من خواهد بود. برای امروز دیگر کافی است.

* ۲۰ فوریه (سه‌شنبه)

امروز زود شروع به کار کردم و می‌خواهم به اندازه دو صفحه کار کنم. می‌دانم کار کند پیش می‌رود ولی این روند را می‌پسندم و نمی‌خواهم در نوشتن عجله کنم. از این کار لذت می‌برم و حقیقتاً مایلم بهترین کاری باشد که تاکنون انجام داده‌ام. طنین کلمات در گوشم و تصویر آنچه می‌خواستم بنویسم در برابر چشمانم است، اما نمی‌دانم چرا قلمم از تحریر آن باز می‌ماند. اوه! ولی باید مواظب باشم مختصر بنویسم و شرح و تفصیلات را در حد معینی نگاه دارم و همچنین مطالب را به خوبی به یکدیگر ربط دهم. به خاطر داشته باش که این کتاب برای همیشه ادامه خواهد داشت. مایل نیستم هرگز آن را به پایان برسانم. تنها به این قصد نوشتن آن ادامه می‌یابد. نباید اجازه دهم عجله در کار باعث شود چیزی از قلم بیفتد و شیوه نوشتن صفحات تغییر یابد. پت عزیز، می‌دانم دوست داری کتاب را برای زمستان آینده داشته باشی ولی این ممکن نیست. حتی برای بهار آینده هم احتمال آماده شدنش ضعیف است. وقت کافی برای اتمام آن ندارم. در واقع محدودیت زمانی برای پایان آن درنظر نگرفته‌ام.

تعجب اور است که چقدر در باره نوشته ام بی خیال هستم. تصور می‌کنم باید راجع به پول، مسایل پسرانم و مسایلی از این قبیل فکر کنم. اما هیچ نگرانی ندارم. حتی نگرانی معمولم را نیز فراموش کرده ام و درست وسط کارکردن در باره چیزهای دیگر فکر می‌کنم. وقت آن رسیده که شروع به نوشتن کنم. باید ابتدا «ساموئل هامیلتون» و همسرش در «درهٔ سالیناس» را معرفی کنم. خوشحالم که نیازی نیست در مورد جغرافیا و آب و هوای آنجا بگویم و می‌توانم با توصیف مردم شروع کنم. پت عزیز، این خواستهٔ خودم بود که به طورکلی در بارهٔ «درهٔ سالیناس» صحبت کنم نه در بارهٔ جزئیات آن ـ احساساتم ارجح است. امیدوارم موفق شوم، اما برای مدت مدید این را محتمل نمی‌دانم. ولی این کتاب در باره جغرافیا نیست و در بارهٔ مردم است و نمی‌خواهم به مکانهای آن اهمیت بی‌موردی داده باشم. اکنون وقت کار است. کار امروزم تمام شد. «هامیلتون»ها به نوشته‌ام آمده‌اند. خوش آمدند. امروز خیلی طولانی ولی با خرسندی کار کردم و حالا با «الن» برای دیدن قالیچه های حصیری به «ساکیز»[۸] می‌رویم.

*** ۲۱ فوریه (چهارشنبه)**

پت عزیز، نمی‌دانم چرا امروز این قدر بی‌خیال و آسوده خاطر هستم. دیشب زود و خوب خوابیدم ـ در حقیقت بیش از حد خوابیدم ـ احساس می کنم حالم خوب است ولی دلم نمی‌خواهد کارکنم. البته کارم را انجام خواهم داد. امروز باید برای رادیو امریکا نواری درمورد هنر تحت سلطه در حکومت دیکتاتوری پرکنم. چیز زیادی در این مورد نمی‌دانم. تا حالا کار هنری در این باره نداشته ام. البته احساس می کنم هرگونه عمل اجباری [هرحکمی؟] در هر شرایطی محکوم است و برای دو اصل اساسی علم و هنر یعنی انتقاد و کنجکاوی مفید نخواهد بود. اگر امکان پیشرفت این دوعامل را سلب کنید چگونه هنر می تواند زاده شود. البته دلیلش این است که تاکنون کسی چنین کاری نکرده و من هم وقت زیادی برای انجام چنین کارهایی ندارم.

می‌دانم این روزها به سواحل غرب می‌روی؛ امیدوارم سفر خوشی داشته باشی. مدتی است به مسافرت نرفته ای. اولین باری را که ترا دیدم خوب به یاد دارم. با کلاه «بورسولینو»[9]ی سیاه و چمدان، قهوه‌ای از سرسرای هتل «سرفرانسیس دراک»[10] گذشتی و صورتحساب را پرداخت کردی. مدت زمان زیادی از آن وقت گذشته ولی تو هیچ تغییر نکرده ای، چیزهای زیادی را در مورد آن سفر به یاد می آورم که به نظر می‌رسد بهتر است آنها را فراموش کنم. منظورم این است که برای تو بهتر است. فکرمی کنم زیادی حاشیه رفتم و باید به کار اصلی بپردازم. خوب، پت عزیز فصل اول به پایان رسید و فصل دوم را شروع می کنم، همان طور که خواهی دید این فصل با فصل قبلی تفاوت زیادی دارد. برخلاف فصل اول که مربوط به «هامیلتون»ها بود فصل دوم مربوط به «تراسک»ها است.

*** ۲۲ فوریه (سه شنبه)**

پت عزیز، امروز تولد جورج واشنگتن است. وقت زیادی برای صحبت باتو ندارم. آیا فکر نمی کنی نوشتن نامه‌هایی طولانی که تو حتی یك سال بعد هم آنها را نخواهی خواند احمقانه باشد؟ به هرحال خیلی مسخره است. در عرض یك سال اتفاقات زیادی ممکن است رخ دهد با وجودی که از آینده خبر ندارم، اتفاقات روزانه را برایت می نویسم ولی وقتی تو آنها را بخوانی ـ می فهمی چه اتفاقاتی رخ داده چون تا آن زمان وقوع آنها مسلم شده است. پس در این صورت یادداشتهایم حالتی اسرارآمیز خواهند داشت. می دانی که خال قهوه ای رنگی در کف دست چپم زیر انگشت کوچکم و خالی درست به همان شکل در پای چپم دارم. روزی یك نفر چینی از دیدن خال دستم هیجان زده شد و وقتی به او گفتم عین همین را در پایم دارم به شوق آمده گفت: در طالع بینی چینی خال دست نشانهٔ شانس بزرگی است و خال پا این شانس را دو برابر می کند. ولی به نظر من این خالها چیزی جز تجمع رنگدانه ها نیستند. به علاوه اینها را از بدو تولدم دارم و می‌توان گفت نشانه‌هایی مادرزادی هستند و این که چرا این مسایل را پیش کشیدم به این خاطر بود که مدت یك سال و نیم است که این خالها تیره‌تر شده اند و اگر من آدمی خرافاتی باشم باید بگویم با تیره‌تر شدن آنها شانسم نیز بیشتر می شود. چه شانسی بزرگتر از این که «الن» را دارم. اما خالها تیره‌تر می شوند و این بدان معنی است که کتاب دیگری خواهم داشت که می تواند بزرگترین و بهترین شانس باشد. با وجودی که گفتم وقت ندارم، ولی می بینی چه طور به نوشتن یادداشتها ادامه می‌دهم؟

حالا شرح حال «تراسك»ها شروع می‌شود. آنها چنان مرا مجذوب خود کرده اند که فکر می کنم کاملاً دودمان آنها را می شناسم. رفتارها وانگیزهای آنها را شاید بهتر از رفتار خودم می شناسم. اگر در رفتار خودم دقت کنم شاید آن را اسرارآمیز بیابم. مطالعه دربارهٔ طبیعت «تراسك»ها و نشانه‌های آنها را به خودت واگذار می کنم. با وجود راهنماییهای من و سادگی متن داستان فکرمی کنم تقریباً به سرعت بتوانی داستان را بفهمی. این سادگی و در عین حال بیان نکردن بعضی مسایل در واقع کلیدی است برای گشودن اسرار. در این داستان فن نگارش طوری به کار رفته که خواننده به سادگی می تواند بیش از توقعش داستان را درك کند. البته باید بدانیم خوانندگان ما دو دسته اند و نباید فرد ناآگاه و شخص آگاه را به یکسان در نظر بگیریم. از طرف دیگر فرد ناآگاه از کل داستان لذت خواهد برد و در حد فهم خود مطالب دیگری را نیز در می یابد. و از طرفی، افراد آگاه چنان لذتی از رازهای پوشیده در کتاب خواهند برد که گویا گنجی را کشف کرده اند. اما هیچ گاه نباید به کسی بگوییم چه رازهایی در اینجا نهفته اند. بگذار خودشان تصادفی آنهارا پیدا کنند. اشتباه قبلی ام را که اسرار نوشته هایم را به خوانندگان می‌گفتم هرگز تکرار نخواهم کرد و خواهی دید اتفاقاتی را که رخ داده اند با چه حیله‌ای بیان خواهم کرد.

با این تفاصیل فکر می کنم نوشته هایم به صورت کتابی تاریخی درآید. ولی تا وقتی که کتاب شکل واقعی خود را نیافته سعی می کنم آن را به صورت داستان بنویسم. در واقع نمی‌خواهم بگویم کتاب تاریخی سبك نگارش ثابتی ندارد بلکه دیدی وسیع و فیلسوفانه لازم است تا وقایع گذشته را بیان کنیم. ومن هم دوست دارم کتابم با چنین دیدی به نگارش وقایع بپردازد.

*** ۲۳ فوریه (جمعه)**

امروز، روز گرفته و غمگینی است، پایان آن را نیز نمی شود پیش‌بینی کرد. غمی که نمی‌دانم منشاء آن چیست و قادر به بیان آن نیستم. می‌دانی قرار بود که شنبه ویکشنبه‌ها چیزی ننویسم. خودم هم نمی‌دانم شاید بهتر باشد چند ساعتی از روز شنبه را کار کنم. حالا باشد تا ببینم چه پیش می‌آید. ممکن است دو روز تعطیلی، وقفه ای در کارم ایجاد کند. ولی مطمئناً دربارهٔ مطالب آن فکر خواهم کرد زیرا کتاب در ابتدای شکل گیری است. البته وقتی کتاب شکل اصلی خود را بگیرد می توانم روی داستانم کار کنم و زمان استراحت فرا خواهد رسید، فکر نمی کنی این طور باشد؟

امروز برای اصلاح سرم به آرایشگاه می‌روم. می‌توانم صدای قهقهٔ خنده ترا بشنوم. حدود دو ماه است که به آرایشگاه نرفته‌ام و فکر می کنم دیگر وقتش رسیده باشد. موهایم زیاد بلند شده و تا روی شانه هایم رسیده.

می‌دانی همیشه موقع کار پیپ می کشم ـ حداقل عادت به این کار داشتم و دوباره این عادت را از سر گرفته ام. خیلی جالب است ـ درست همین که مزه پیپ خوب می شود، سیگار طعم خود را از دست می‌دهد. کمتر سیگار می کشم. شاید هم آن را کاملاً کنار بگذارم. کار خوبی خواهد بود چون با اندك تغییری سرفه های مزمنم از بین خواهند رفت و چندماه دیگر کاملاً از شر آنها خلاص خواهم شد.

هنوز عکسها و کتابهایم از «پاسیفیك گروف»[11] نرسیده اند. حدود یك ماه است که در راه هستند. اگر آنهابه دستم برسند خوشحال خواهم شد. حالا ناراحتیم برطرف شده. مثل ابری است که در بهارروی آبهای پراکنده باشد ووقتی از بین رفت به سختی می توان آن را باور کرد. ناراحتیم را از یاد برده ام ولی هنوزاحساسی ازآن درخوددارم. چه قدر عجیب است که این ناراحتیها می‌توانند به خوشبختی بدل شوند. آیا می‌توان گفت چنین احساسی خوشایند است؟ شاید هم باشد!

فکر می کنم باید عینکم را عوض کنم و لازم است برای معاینه چشم سری به دکتر بزنم. وقت زیادی را صرف این کتاب می کنم واگر تحت بهترین شرایط آن‌را بنویسم خوب است. حالا وقت کار است. هنوز وقت باقی است. امروز صبح زود بیدار شدم و می خواهم زودتر شروع به کار کنم.

مدت زیادی از روز گذشته و کارم تاکنون طول کشیده. کتاب با سرعت زیادی پیش می‌رود اما شواهد امر نشان می دهد که این کتاب بسیار قطور خواهد شد.

هر صفحه ای که می نویسم مرا به راهی طولانی از بیان شخصیتها و تأثیرات آنها رهنمون می سازد. خدایا! چه کتاب پیچیده ای است. امیدوارم بتوانم کنترل تمامی وقایع را در دست گیرم و هم زمان طوری وانمود کنم که گویا تمام وقایع این کتاب اتفاقی بوده اند.

ادامه دارد

زیرنویس‌ها

*John Steinbeck

1- Pat

2- ELAINE

۳ـ صفحهٔ اول داستان با صفحهٔ اول دست نوشته ها در اینجا به پایان می‌رسد. عنوان آن «درهٔ سالیناس» است و این چنین آغاز می گردد: تام وجان عزیز، اولین صفحهٔ پاراگراف آغازین و نامه‌های بعدی همگی خطاب به پسران نوشته شده اند. ولی بعدها در صفحات بعدی حذف شده اند. طرحی برای ساختن فصلها به طور یکی در میان بین خانواده «تراسك» و خانواده «هامیلتون» و شناساندن «هامیلتون» ها به پسران در همان آغاز داستان به خودشان واگذار می شود.

4- CANABLE

5- TRASK

6- MONGOL

7- the Book of the Dead

8- MACY,s

9- BORSOLI NO

10- SIR FRANCIS DRAKE

11- PACIFIC GROVE

● نگاهی به «رقص با گرگها» ساخته «کوین کاستنر»

انسان؛ عصیان برای جستجوی حقیقت

● ترجمه و گردآوری: وصال روحانی

سینمای آمریکا و یا حتی اگر بخواهیم وسیع‌تر بگوییم «سینمای غرب» به طور متوسط هر ده سال یك بار، عذرخواهی خود را نسبت به بومیان آمریکا، به دلیل جنایاتی که در گذشته در حق آنها مرتکب شده است، ادا می‌کند و این کار را با ارائه یك فیلم بزرگ و معظم و جذاب انجام می‌دهد. چنین فیلم‌هایی به طور معمول در ترسیم سیما و زندگی این بومیان و سرخپوستان، مثبت و صادق هستند. اما در بیشتر اوقات دیده شده است که به هنگام عرضه این فیلم‌ها، آنچه در فیلم گنجانده شده است، به تصویر کشیدن همان ایده‌های آشنای انسان‌دوستانه است که بر حسب زمان ارائه فیلم و گرایشهای لیبرالیستی و دمکراتیك زمان و میزان تمایلات آزادیخواهانه، شکل و نمای ظاهری متفاوتی را با خود دارند. جدیدترین نمونه این نوع فیلم‌ها، «رقص با گرگها»ست که پس از عرضه در اوایل ماه نوامبر ۱۹۹۰، در مراسم توزیع جوایز اسکار در تاریخ مارس ۱۹۹۱، بسیاری از جوایز را به خود اختصاص داد و به عنوان بهترین فیلم سال شناخته شد. «رقص با گرگها»، نخستین تجربه «کوین کاستنر» هنرپیشه ۳۶ ساله آمریکایی در مقام کارگردانی است و در آن، خود کاستنر نقش کاراکتر نخست را که ستوانی ماجراجو و حادثه‌ساز به نام «جان دونبار» است، با مهارت ایفا می‌کند.



«رقص با گرگها» بیش از آنکه ایده‌ها و برداشت‌های جدیدی از زندگی سرخپوستان آمریکا را در سالهای دو دهه ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰ به دست دهد، نگاهی متفاوت با گذشته، بر این ایام داشته باشد، تخیل‌گرایی شیرین را همراه همیشگی خود ساخته است، برخی درونمایه‌ها و دوره‌های گذشته را تکرار می‌کند، نخستین و بارزترین نکته در میان این درونمایه‌های کلیشه‌ای، تقابل «سرخپوستان خوب» با «سرخپوستان بد» طی ماجراهای قصه است. در این قصه، شاهد رویارویی دو گروه از شخصیتهای اصلی با نام «باونی» و «لاکوتا» هستیم که اولی یك باند شیطانی سرخپوستان معرفی می‌شود و دیگری نمونه خوبی برای قبیله‌ای دیگر از سرخپوستان توصیف می‌شود. همانند آنچه در بسیاری از فیلم‌های پنج دههٔ گذشته دیده‌ایم، سازندگان «رقص با گرگها» این باور را به بینندگان القاء می‌کنند که سرخپوستان در آن ایام، دو نوع بوده‌اند. یك گروه سرخپوستان مهربان و انسان صفت و دیگری سرخپوستان جنایتکار و نااهل!

در فیلم «لدر استاکینگز» (جورابهای چرمین) نیز شاهد رودررویی کاراکتر «ایراکوا» شیطانی با «الگون کوئن» خوب بودیم. و همچنین سنت فیلمسازی هالیوود که عمدتا دروغپردازی است، سالها در قصه‌های خود، «جرانیمو» را سرخپوستی خونریز و «کوچیز» را سرخپوستی محبوب و انساندوست توصیف می‌کرد. برای خوانندگان باید توضیح دهیم که سرخپوستان خوبی که در فیلم‌های سینمایی، طی دهه‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۹۰ ناظرشان بوده‌ایم، در برخی فیلمهای حقیقتگرای عصر سینمای صامت و در برخی فیلم‌های ارزشمند و حقیقت‌طلب دهه‌های بعدی، مانند «پاییز قبیله شایان» (عرضه شده در سال ۱۹۶۴) و «سرباز آبی» (۱۹۷۰) به شکلی قابل قبول به تصویر کشیده شده‌اند.

ماجرای ورود

داستانهایی از این دست و «رقص با گرگها» که موضوع صحبت کوتاه ما است، ماجرای ورود سفیدپوستی ارزشمند را به جمع این گروه از سرخپوستان خوب که وصفشان طبق کلیشه‌های سینمایی پیش از این رفت، نشان می‌دهد. اما برای این که «رقص با گرگها» با نمونه‌های پیشین تفاوتهایی داشته باشد، سفیدپوست راه یافته به جمع سرخپوستان، دل به عشق یك پرنسس سرخپوست نمی‌سپارد (نمونه: فیلم «تیر شکسته» با شرکت جیمز استوارت و محصول سال ۱۹۵۰) بلکه مهر زنی را به دل می‌گیرد که از تبار سفیدپوستان است اما از بچگی، توسط «لاکوتا»ها، این سرخپوستان مهربان و در قبیله‌ی آنها، بزرگ شده است و همانند سرخپوستان زندگی کرده است. این زن که نقش او را در فیلم، مری مك‌دانل هنرپیشه تئاتری و مستعد آمریکایی بازی می‌کند، طبق سنتهای این سرخپوستان، «آن که با مشت گره کرده می‌ایستد» نامگذاری شده است. اگر فضای قصه «رقص با گرگها» سراسر تخیل است، در عوض نحوه اسم‌گذاری روی افراد، که در جمع سرخپوستان صورت می‌پذیرد، به طور کامل با حقیقت تطبیق می‌کند. پس از آن که می‌بینند ستوان جان دونبار در پاسگاه مرزی خود، از فرط تنهایی با یك گرگ طرح دوستی ریخته است و با او همصحبت شده است(!) نام «آنکه با گرگها می‌رقصد» را به او اهداء می‌کنند. مری مك‌دانل نیز به این دلیل «آن که با مشت گره کرده می‌ایستد» نامگذاری شده است که در جریان دعواهای داخل قبیله، بسیاری از زنان مخالف خود را با زدن مشت‌هایی سنگین از پای درآورده است!

شیوه‌ای صادق

تردیدی نیست که جامعه جهانی، شیوه ترسیم



زندگانی سرخپوستان را در فیلم «رقص با گرگها» شیوه‌ای صادق و راستگو یافته است. اما شاید این ترسیم بخصوص در مورد قبیلهٔ سرخپوستان «پاونی» که قسمتی از قصه در آن می گذرد، چندان هم توأم با حقیقت نباشد. در فیلم، این سرخپوستان را مردمانی می‌یابیم که نهایت کارهای اهریمنی را در برابر مخالفان خود صورت می‌دهند. نخستین باری که آنها را در فیلم می‌بینیم، آنها حتی از کشتن قاطران و اسبها نیز ابایی ندارند و در سکانس‌های بعدی، به زنان و کودکان بی‌پناه حمله می‌برند و سرانجام، قبیله‌ی سرخپوستان لاکوتا را که قصه «رقص با گرگها» آنها را مردمانی صدیق معرفی می‌کند، خائن، جاسوس و همدستان ارتش آمریکا توصیف می‌کنند. اما اگر به دنبال حقیقت باشیم و نخواهیم برخی کلیشه‌های نادرست و مردم فریب سینمای آمریکا را تعقیب کنیم و اگر به تاریخ آمریکا توجه کنیم، باید بگوییم که سرخپوستان پاونی، مردمانی عادی و شبیه به سرخپوستان لاکوتا بوده‌اند و فرهنگ و گرایش‌های آنان، فرقی با یکدیگر نداشته است.

تاریخ به ما می گوید که بر اثر قساوت و جنایات بی‌حد و حصر ارتش آمریکا در حق همه سرخپوستان آزاده این کشور، آنها دیر یا زود مجبور به مذاکره با سران دولت آمریکا شدند. اما این مذاکرات، همه اجباری بود و هیچ یک از قبیله‌های سرخپوستان، به دولتمردان جنایتکار آمریکا گرایشی نداشتند. «ابر سرخ» رییس قبیله سرخپوستان، لاکوتا، بر اثر همین اجبار به واشینگتن رفت و آنجا با سیاستمردان، عکس‌های یادگاری گرفت و «گراز نشسته» یکی دیگر از رهبران عمده سرخپوستان، به ناچار به شهرهای به اصطلاح متمدن آمریکا پا نهاد و آنجا با ویلیام کودی که یکی از قاتلان بزرگ سرخپوستان بود، مجبور به مذاکره شد و این موضوع را نادیده گرفت که کودی از طراحان نابودسازی فرهنگ زندگی قبیله لاکوتا بوده است.

مردمان خوب و بد

«رقص با گرگها»، جدای از قراردادن مردمان خوب و مردمان بد در مقابل یکدیگر ـ که کلیشه‌ای بسیار تکراری است ـ خط آشنای دیگری را نیز تعقیب می کند. این خط، ترسیم زندگی یک سفید پوست تک‌رو آرمانگرا است که به جمع سرخپوستان می‌رود و آنجا تکامل روحی و غنای ذهنی را که سایر سفیدپوستان قادر به درک و لمس آن نیستند، کشف می کند. او پیام آور دوستی و عشق است و عجیب آنکه سرخپوستان اطراف او، در هنگامه جنگ میان دوسو، وقتی برای مطالعه این پیام می‌یابند. با این حال قشنگی قصه به این است که یک فرد را از میان جمع، جدا و از دیگران تفکیکش می کند و به عنوان واحد و انسانی متفاوت با دیگران، او را مطرح می‌سازد. این انسان، معیارهای جنگ را پس می زند و در دنیایی سراسر درگیری، صلح و محبت را به اطرافیانش توصیه می کند. «رقص با گرگها» با صحنه‌هایی از جنگهای داخلی آمریکا شروع می‌شود، اما در ادامه فیلم، ارتباط این صحنه‌ها با وقایع بعدی، ناچیز به نظر می آید. در این صحنه‌ها پزشکان جراحی را می‌بینیم که نمی‌دانند چگونه و در چه زمانی باید پای سیاه شده مجروحان جنگی را قطع کنند. سربازانی را می یابیم که نمی توانند به مقابل خود و به فاصله‌ای روشن شلیک کنند و افسرانی را پیدا می کنیم که بلد نیستند چگونه رهبری نیروهای زیر دست خود را صورت دهند. طی این وقایع است که دونبار به شدت جراحت برمی‌دارد. هجوم بی‌باکانه او به دل گروه مخالف (دونبار جزو «شمالی»ها است و دشمنان او، «جنوبی»ها هستند که برای حفظ برده‌داری در آمریکا تلاش می کنند)، از خود گذشتگی جنگی تلقی می شود. حال آن که او قصد داشته است خود را در آن هنگامه، از شر زندگی کردن رهایی بخشد. پس از بهبود و درمان، و در حالی که دونبار را به چشم یک قهرمان بزرگ ملی می‌نگرند، به او ماموریت می‌دهند که به پاسگاهی مرزی و متروک واقع در منطقه «فورت سج ویک» بشتابد و آنجا ارتش یک نفره را برای زیر نظر گرفتن امور تشکیل دهد. او بدون اینکه حتی یک اسکورت داشته باشد، همراه با قاطری بارکش که محموله‌ای از سلاح را برای او حمل می کند، راهی مقصد می‌شود. اینجا احتمالا آخرین پایگاه ارتش آمریکا به هنگام جنگهای داخلی این کشور است. آمریکا در آتش جنگ می سوزد، شمال و جنوب این کشور به جان یکدیگر افتاده‌اند، سرخپوستان از دید هر دو جناح، «مساله ساز» به حساب می آیند و نبود رفاه اقتصادی، بر بخشهای عظیمی از کشور سایه انداخته است. در قسمتی از راه، یک راهنمای محلی، با ستوان دونبار همراه است، اما او پس از رساندن دونبار به منطقه‌ای نزدیک، از آنجا می گریزد. اشتباه او همین جاست، چرا که سرخپوستان او را در راه بازگشت، به قتل می‌رسانند.

یک شورشی

دونبار در سراسر نیم ساعت نخست فیلم، یک «شورشی» و فردی مخالف سنتهای متعارف اما نامنصفانه، توصیف شده است. اما عجیب این است که کاراکتری این چنین، نسبت به ماموریت‌های محوله، بهترین عکس‌العمل را بروز می‌دهد و همان طور آن پاسگاه را اداره می کند که یک سرباز نمونه ممکن است این کار را صورت دهد. او به تمیز کردن محیط آشفته‌ای که به آن پا نهاده است، همت می‌گمارد، آذوقه‌ای را که با خود همراه آورده است، جایی امن ماوا می‌دهد و وسایل نظامی‌اش را نیز دور از چشم اغیار می گذارد و آنگاه در کمال آسایش، روزها به هواخوری و تماشای منطقه می‌رود و منتظر سرنوشت خود می‌ماند. در عین حال، گشت و گذار او فقط برای لذت بردن از آزادی و زندگی است و نه برای کشف کردن محیط بیگانه‌ای که به آن گام نهاده است و نه همراه با بروز اشتیاق در دشت وسیعی که زندگی ولو کوتاه مدت را در آن آغاز کرده است. در صحنه‌های مربوط به جنگ که در بخش آغازین فیلم می‌آید، این نکته مطرح می شود که دونبار رابطه نزدیک و خاصی با اسب سرکش و با هوش خود دارد و حال می بینیم که او این اسب را نیز با خود به این منطقه جدید آورده است. اینجا موقعیت‌های جدیدی پیش روی او قرار می گیرد وحالا نوبت دوستی او با یک گرگ است. گرگی گرسنه که از دور دست به سمت او می آید، بارها از فواصلی نه چندان بعید به او خیره می‌شود، حرکاتش را زیر نظر می گیرد و گرسنگی و درماندگی را با تمام حرکاتش فریاد می کند. دونبار در آن دریای تنهایی، با چشمانش به او پناه می آورد و او را تنها همدم خود می یابد. در آن دشت سرسبز و بی سر و صدا، او مونسی ندارد. در نتیجه با آمدن و رفتن‌های همیشگی این گرگ خو می گیرد و او را دوست خود می‌پندارد. رفت و آمدهای این گرگ آنقدر ادامه می‌یابد که هر دو جرات می کنند به یکدیگر نزدیک شوند و دونبار بعد از این به خود جرات می‌دهد که از نزدیک، غذایی را مقابل این گرگ بگذارد. دوستی دیرپایی شکل می گیرد. کاستنر در نمای دیگری که در بخش میانی فیلم قرار دارد، به مدت ۳۰ ثانیه رقص سرخپوستی دونبار را همراه با این گرگ، گرداگرد آتشی که در مقابل پاسگاه می سوزد و اندک گرمایی را به محیط یخ زده می‌بخشد، به تصویر می‌کشد. به راستی دوستی غریبی است. سرخپوستها که نزدیکی عاطفی این ستوان طرفدار نکات غیر متعارف را با گرگی گرسنه کشف می کنند، او را با نام «آنکه با گرگها می‌رقصد» صدا می‌زنند. با این حال، تنهایی دونبار که تا پیش از پیوند خوردن او با سرخپوستها استمرار می‌یابد، امکان برقراری چنین ارتباطهایی را میسر می‌سازد. ماهها چشم او فقط با گرگی آشنا می شود که از سرازیری دشت، تا فاصله‌ای معین به او نزدیک می‌شود و حرکات او را نگاه می کند. نگاه گرگ به کلبه گرمی است که دونبار در آن سکنا دارد و به خود دونبار. و نگاه دونبار به طبیعتی است که اینک جز یک گرگ زنده، هیچ موجود متحرک دیگری را فراروی او ننهاده است. کاستنر «بار» عاطفی فیلم را پیوسته افزایش می‌دهد. در ادامه فیلم می بینیم که هم این گرگ مهربان شده و هم آن اسب وفادار، جان خود را بر سر وفاداری به دوست و اربابشان فدا می کنند و به پای او می‌میرند. دوست و اربابی که خود مسیر زندگی‌اش را ۱۸۰ درجه تغییر می‌دهد و از یک سفیدپوست نمونه و انسان صفت و قدری دیوانه خو، به سرخپوستی آزاده و حقیقت طلب بدل می شود. شاید آنها که فیلمهای معروف «دوست من، فلیکا» و «لاسی به خانه باز می گردد» را که کاراکتر اول آنها، اسب‌ها و سگ‌هایی محبوب (!) هستند، دوست می‌دارند با دیدن وابستگی کاراکتر اول فیلم «رقص با گرگها» با حیوانات مورد بحث، دچار وجدی اضافی شوند. اما به هرحال، هدف کاستنر، خلق عاطفه در جای جای داستان زندگی این ستوان غیرمتعارف است. او کاراکتری را می‌آفریند که به طور متفاوت به زندگی می‌نگرد. او یک سفید پوست بدون تعصب است. به آسانی و با کمال میل به روی سرخپوستانی که قرار است دشمنان سنتی و خونخوار او باشند آغوش می‌گشاید، با آنها ارتباط برقرار می‌کند، بر سر دوستی با آنها، پای می‌فشارد، مدتها منتظر آنها می‌ماند و آنقدر در دوستی اصرار می‌ورزد که چاره‌ای جز خلق یک رابطه و کشش عاطفی کم‌نظیر نمی‌ماند.

طبیعتی زیبا

آنهایی که به سینما می‌روند تا چیزهایی بجز ارج گذاری بر روابط صمیمانه‌ی انسانها با حیوانات را بنگرند، در لحظاتی که کاستنر مشغول توصیف رابطه‌ی کاراکتر دونبار با سگ و اسب مورد بحث است، می توانند با فراغ بال به طبیعت زیبای منطقه لاکوتا که محل وقوع حوادث و محل فیلمبرداری است بنگرند و از این زندگی زیبا لبریز شوند. در این نماها است که مشخص می‌شود سینماتوگرافی ـ فیلمبرداری ـ فیلم، در سطحی بالا و قابل اعتنا، اما فاقد عمق حماسی است. با این حال، هنگامی که دونبار نخستین تماس‌های خود را با طبیعت این منطقه برقرار می کند، شیوه‌ی فیلمبرداری مورد بحث، دقت و

ظرافت عمل قابل توجهی را درون خود به تماشا می‌گذارد. به طور کلی نخستین تماس‌های ستوان دونبار با طبیعت این منطقه و با سرخپوستان لاکوتا از ظریف‌ترین و قشنگ‌ترین و عاطفی‌ترین صحنه‌های فیلم است و می‌توان آنها را از موفق‌ترین بخش‌های این اثر سینمایی دانست. این سرخپوستان، خود را مردمانی صاحب فرهنگ غنی معرفی می‌کنند و آنگاه به نظر می‌رسد تلاش فراوان دونبار برای این که خود را دوست صدیق آنها جلوه دهد، به این زحمت می‌ارزد. متاسفانه سازندگان این فیلم، از این بخشها برای نشان دادن کامل گرایشهای سیاسی و اجتماعی زمان سود نجسته‌اند و بعلاوه، بخشهایی که ترسیم کنندهٔ اختلاف دیدگاههای اجتماعی موجود در منطقه باشد، غنای لازم را ندارند. قرار است دونبار، تازه پای به محیط سرخپوستان نهاده باشد و در نتیجه با زبان سرخپوستان آشنا نباشد. بنابراین مشکل تکلم برای او و دوستان جدیدش، معضلی لاینحل خواهد بود. اما قصه رمانتیک «رقص با گرگها» جذاب‌تر و زیباتر از آن است که فکری برای حل این مساله نکند. اینجا است که متوجه می‌شویم «آن که با مشت‌های گره کرده می‌ایستد» با اینکه توسط سرخپوستان بزرگ شده است اما بهر حال با قدری تلاش، زبان مادری‌اش را به یاد می‌آورد و می‌تواند واسطه صحبت دونبار با دوستان جدید سرخپوست باشد. در این تماها، تمام صحبتها بین افراد لاکوتا، به زبان سرخپوستی صورت می‌گیرد و فقط زیرنویس انگلیسی که برگردان حرف آنهاست به بینندگان می‌گوید که چه حرف‌هایی بین آنها ردوبدل می‌شود، ضمن اینکه کاراکتر «آنکه با مشت‌های گره کرده می‌ایستد» حاضر است تا بسیاری از حرفهای افراد قبیله را به زبان انگلیسی به دونبار منتقل کند. در این لحظات به نظر می‌رسد که بخش بزرگ مشکلات مربوط به زبان و گویش فیلم از میان رفته است.

خاطرات حضور

در فیلم پیوسته می‌بینیم که دونبار خاطرات حضورش را در منطقه در دفتر یادداشت خود می‌نویسد و هر آنچه را که برای او رخ می‌دهد روی کاغذ می‌آورد. پس از آشنا شدن او با سرخپوستان لاکوتا می‌بینیم که در دفتر یادداشت خود می‌آورد: «... مردمان لاکوتا قابل تحسین‌اند و خیلی شبیه به ما هستند. آنها زندگی سالمی دارند و خود را وقف خانواده هایشان می‌کنند.» اما شاید دونبار این نکته را نمی‌نویسد و فیلم نیز بطور مستقیم به بینندگانش نمی‌گوید که افراد قبیله لاکوتا به طور کامل با اروپایی‌ها، تفاوت‌هایی عظیم در شیوه سلوکشان داشتند. نظرات آنها راجع به ازدواج، طبیعت، حق مالکیت، جنگ، بزرگ کردن فرزندان و نگه‌داشتن حیوانات با طرز نگرش سفیدپوستان، زمین تا آسمان تفاوت می‌کرد. متن قصه فیلم، به ما می‌گوید که در تقابل دونبار و قبیله لاکوتا، دو فرهنگ متضاد روبروی هم می‌ایستادند و قاعدتا فرهنگی که مجهز به سلاح‌های تخریبی مدرنتری باشد، باید فرهنگ مقابل را از میان بردارد. با این حال در «رقص با گرگها» هیچ اشاره مستقیم و وسیعی به آثار این تقابل عظیم نمی‌شود. درست است که دونبار از این تقابل ابا دارد و چون ابا دارد، جذب فرهنگ متقابل می‌شود و از یک سفیدپوست صرف، به یک سرخپوست کامل تغییر ماهیت می‌دهد. اما اگر او هم نخواهد، سایر سفیدپوستان قاتل و ظالمی که در راه آمدن به این منطقه و قرق آن هستند، کمر به قتل لاکوتاها بسته‌اند و به این ترتیب، این تقابل عظیم، چه دونبار و همتاهایش بخواهند و چه نخواهند، شکل خواهد گرفت. وقتی دو فرهنگ، این همه پایگاهها و طرز نگرش‌هایی متفاوت داشته باشند، بدیهی است که در جای مشترکی به یکدیگر نخواهند رسید و اگر وحدتی به دست آید، یکی باید خود را قربانی دیگری کند. دونبار در قصه «رقص با گرگها» خود را با تمام وجود فدای سرخپوستان می‌کند.

دلایلی کافی

دونبار برای گرایش به سرخپوستان و بدل شدن به یکی از آنان، دلایل کافی در دست دارد. او از خوی وحشیگری سفیدپوستان که تمام عمر خود را با آنها گذرانده، به تنگ آمده است و براساس قصه، از همان آغاز، دوستی و عشق را می‌جوید. او در بطن زندگی سرخپوستان لاکوتا، سادگی اقوام بدوی را می‌یابد و دوستی خالص را نزد آنها کشف می‌کند. دلیل بزرگ دیگری هم وجود دارد: او عاشق «آنکه با مشتهای گره کرده می‌ایستد» می‌شود. بخشهایی از فیلم که طی آنها، دونبار با قاطعیت هرچه بیشتر بریدن خود از جمع سفیدپوستان و پیوستن به سرخپوستان را اعلام می‌دارد بخش‌هایی بسیار تکان دهنده و تماشایی و تاثیرگذارنده‌اند. تماشاگر از اینکه می‌بیند «دونبار» حقیقت جو، راههای زندگی شیطانی سفیدپوستان قاتل را پس زده است و به راههای سلامت بار زندگی سرخپوستان پیوند می‌خورد، غرق در رضایت درونی می‌شود. این حماسه‌ای است بسیار زیبا که بر پرده سینما شکل می‌گیرد و یکی از رمانتیک‌ترین فیلمهای تمام دورانها را شکل می‌دهد. حتی آوارگی که بعد از این بر اثر تغییر دادن موضع و انتقال کامل از میان سفیدپوستان به میان سرخپوستان، دامن دونبار را می‌گیرد، ذره‌ای از ارزش و اهمیت این اقدام انسانی نمی‌کاهد و این کاراکتر را نزد تماشاگران عزیز و عزیزتر می‌کند.

تشریح حالات

با این حال به نظر می‌رسد که بالاترین نمره مثبت را نه فقط به هنگام توصیف احساسات و عواطف موجود در این روابط، بلکه در زمان تشریح حالات مختلف ظاهری افراد لاکوتا، باید به کاستنر اهداء کرد. می‌بینیم که گروه تهیه کنند. فیلم «رقص با گرگها» به سرکردگی کاستنر، بهترین لباسها، مناسب‌ترین تزئینات، آرایش مو و وسایل اضافی را برای بازیگران نقش‌های سرخپوستان فراهم آورده‌اند و این ادوات، کاملا دقیق و صحیح و منطبق با حقایق و توام با شکلی دلپسند هستند. سکانس‌های زیبای فیلم، ارتباط مستقیم زندگی جالب افراد لاکوتا را با محیط محل اقامتشان روشن می‌سازد و این زندگی و جنبه‌های قابل لمس آن، به نحوی موثر فیلمبرداری شده‌اند. در میان این مناطق و اماکن، کمپ زمستانی لاکوتاها، جلوه بیشتری دارد و تصاویری که از منطقه محصور شده در برف مقابل دید بینندهها قرار می‌گیرد، زیبایی کلاسیک و گیرایی چشم نوازی دارند. در همین حال و هوا و فضای فراموش نشدنی است که شاهد برپایی جلسه رایزنی سران قبیله، شامل رییس آن، مسئول امور جنگی و رهبر مذهبی قبیله می‌شویم. در این جلسه، راجع به مسایل موجود در منطقه و چگونگی رودررویی با سفیدپوستان مهاجم، بحث و تبادل نظر می‌شود.

فیلمسازان، این حقیقت ارزشمند را بدست می‌دهند که سرخپوستان اقوامی بدوی و بدون فکر نبوده‌اند و بر سر موضوعات ارزشمند، براستی با یکدیگر گفتگو می‌کنند و برای ایده‌های یکدیگر، احترام قائل‌اند. همچنین صحنه‌هایی که نشان می‌دهند زنان قبیله در گرفتن تصمیمات پیرامون زندگی روزمره تا چه حد دخیل هستند و به چه میزان بازده کارهای گروهی قبیله را بالا می‌برند، از اهمیت و اثر مناسبی برخوردارند. بخصوص که قرار است جامعه پیش روی بینندگان، جامعه‌ای تسخیر شده توسط نیازها و ملزومات جنگی باشد. با اینکه حقه‌پردازی و سرودن روایات عاطفی و خلق یک قصه عاطفی گیرا در بطن فیلم، نظر کوین کاستنر را بشدت به خود معطوف داشته است، بیشتر بخش‌های تشکیل دهنده‌ی ماجراهای اصلی، بطور نسبی براساس حقایق و رخدادهای تاریخی و با نگاهی گذرا به جامعه‌شناسی آن زمان، تهیه و تدوین شده است. اما در عین حال، باید نکات دیگری را نیز تذکر داد. نخست باید متذکر شد که بر خلاف روند قصه «رقص با گرگها» و بر خلاف آنچه در قصه مایکل بلیک نویسنده، کتاب مربوطه می‌آید، قبیله لاکوتا حتی پیش از شروع جنگ‌های داخلی آمریکا و حتی در دهه ۱۸۴۰ با سفیدپوستان، ارتباطاتی را برقرار کرده بود. بواقع از زمان احداث و شروع بکار راه‌آهن اوره گون در دهه ۱۸۴۰، این ارتباط به کندی و به نحوی از انحاء پایه‌گذاری شد. در این ایام، دهها واگن قطار ایالتی و نظامی و مسافرتی از این منطقه عبور می‌کرد و صدها مسافر نظامی و شخصی را جابجا می‌کرد و تلاقی آنان با افراد قبیله لاکوتا، هم دوستانه از آب درمی‌آمد و هم خصومت‌آمیز. تاریخ حیات آمریکا در این زمینه، به ثبت رسانده چند برخورد خونین و در نقطه مقابل آن، نگارنده برخوردهایی دوستانه نیز بین سفیدپوستان مسافر و بومیان سرخپوست منطقه، یعنی همانا افراد قبیله لاکوتا بوده است. «رقص با گرگها» در نادیده گرفتن این حقیقت و بخشیدن بداعت و تازگی و حلاوت به تلاقی کاراکتری چون ستوان دونبار و افراد این قبیله و تلقی این رویارویی به عنوان یک رودررویی ناب و تازه، همان قدر حقایق تاریخی را نادیده می‌گیرد که بسیاری از وسترن‌های دیگر در گذشته با مواردی مشابه، چنین «تا» کرده بودند. نمی‌توان گفت که بیان ماجراها در «رقص با گرگها» بیشتر از گذشته با تحریف حقایق همراه است، اما در عین حال نمی‌توان مدعی شد که میزان این تحریف نیز کمتر از گذشته شده است.

خلق فانتزی

بعلاوه، فیلم کاستنر در توصیف راههای زندگی ساده افراد لاکوتا و کل سرخپوستان مورد اشاره، چندان حقیقت جو نیست و گاه، راه خلق فانتزی را تعقیب می‌کند. آوردن مثالهایی در این زمینه، روشنگر خواهد بود:

- یکی از صحنه های کلیدی و بسیار تاثیرگذار در فیلم، مربوط به حمله‌ای می‌شود که سرخپوستان قبیله پاونی به کمپ لاکوتاها می‌آورند و این اتفاق، زمانی رخ می‌دهد که افراد جنگجو و مسلح قبیله لاکوتا، در محل حاضر نیستند و دور از کمپ خود به سر می‌برند. در این صحنه‌ها می‌بینیم که دونبار به جانشینی مردان غایب، به کمک بچه‌ها و افراد مسن و زنان بی‌پناه می‌شتابد و با همان سلاح‌هایی که برای دفاع از

پاسگاه مرزی ارتش آمریکا مقابل کل سرخپوستان، با خود به منطقه آورده است، به دفاع از بخشی از سرخپوستان برمی‌خیزد. لازم به توضیح می‌دانیم که فیلم «بازگشت مردی به نام اسب» (عرضه شده به سال ۱۹۷۶) دارای سناریو کلیدی مشابهی با این صحنه‌ها و حاوی قصه‌ای یکسان و همسو با این اتفاق بود. اما مساله این است که قبایل مختلف سرخپوستان آن منطقه، طبق شواهد تاریخی، حملاتی این چنین به قبیله‌های یکدیگر نمی‌بردند و به نابودسازی دهکده‌های یکدیگر مبادرت نمی‌ورزیدند. براساس قانونهای داخلی جامعه سرخپوستان، سرخپوست مبارزی که زنان و کودکان سرخپوست دیگری را - وابسته به هر قبیله ای - از بین می‌برد، فاقد شرف به حساب می‌آمد و از جامعه طرد می‌شد. از طرف دیگر تاریخ به ما می‌گوید که مشابه جنگ‌های مابین قبایل سرخپوستان که در دو فیلم «رقص با گرگها» و «بازگشت مردی به نام اسب» ترسیم شده است، با همان ابعاد بزرگ و با همان شکل ارائه شده، هرگز به وقوع نپیوسته‌اند. این تاریخ به روشنی به ما یادآور می‌شود که تنها جنگ‌های بسیار بسیار کوچك حادث شده بین قبایل سرخپوستان در آن تاریخ، به قصد دزدیدن احتمالی اسب‌های سرحال بوده است و گاه به گاه نیز اختلافات خانوادگی و عدم تفاهم فکری، پایه گذار تنش‌هایی کوچك بین قبایل متفاوت می‌شد. برخی فیلمهای وسترن، نماو وسعتی را به این برخوردها می‌بخشند که انگار دولت‌های بزرگ اروپایی در گذشته و حال، وارد یك جنگ بزرگ شده باشند و خونریزی مهیبی براه افتاده باشد. در قیاس با چنین جنگ‌هایی، برخوردهای سرخپوستان حالت گله دو همسایه را از یکدیگر می‌یافت.

خدشه ها

- پیروی از سنت‌ها و کلیشه‌های آشنای آثار وسترن، صحنه‌های دیگری را که پیش از این سکانس می‌آیند، دچار خدشه می‌سازد. ماجرا از این قرار است که می‌بینیم پس از مطلع شدن افراد قبیله لاکوتا از وارد شدن و مستقر شدن دونبار در منطقه زیست شان، جلسه‌ای برای رایزنی بین سران آنان برپا می‌شود و طی جلسه، این سران تصمیم می‌گیرند که بجای برخورد خصمانه با این سفیدپوست غیرعادی، در آغاز، رویارویی دوستانه‌ای با وی داشته باشند. نوجوانان قبیله که بیرون چادر محل رایزنی، به استراق سمع پرداخته‌اند، تصمیم متفاوتی برای خود اتخاذ می‌کنند. آنها نقشه می‌چینند که پیش از انجام برنامه‌های مورد نظر سران قبیله، اسب محبوب دونبار را بدزدند و منتظر عکس‌العمل خصمانه او بنشینند. وقتی هجوم این نوجوانان به پاسگاه، به قصد دزدیدن اسب نافرجام می‌ماند و آنها قادر به نیل به هدف خود نمی‌شوند، از زبان آنها می‌شنویم که به شدت نگران تنبیه شدن بدنی از سوی والدین خود هستند. اما قصه نویسان فراموش کرده‌اند که به طور کلی سرخپوستان لاکوتا در هر شرایطی مقابله با سفیدپوستان را امری پسندیده می‌دانستند و در آیین زندگی‌شان، دست بلند کردن به روی فرزندان خود را امری ناشایسته می‌انگاشتند. به علاوه بنظر جنگجویان این قبیله، هر حمله‌ای که به جانب سفیدپوستان می‌شد، مادام که منجر به مرگ حمله‌وران سرخپوست نمی‌شد، هجوم موفقی تلقی می‌شد، از طرف دیگر، تمام این ماجرای کشش و احتیاط که بین دونبار و افراد لاکوتا توصیف می‌شود، بیش از حد مبتنی بر فانتزی و خواب و خیال به نظر می‌رسد. اما مدافعان «رقص با گرگها» این دفاعیه خوب را مطرح کرده‌اند که به هرحال، بانی هر فیلم خوبی، رویاگرایی و قصه سازی توام با فانتزی و خوابهای خوش است. شاید آنها راست می‌گویند.

حفظ محیط زیست

- سکانس مربوط به شکار و کشتن گاوهای وحشی توضیحات جالبی را پیرامون مساله حفظ محیط زیست که در ظاهر در آن زمان بیشتر مورد توجه سرخپوستان و بومیان منطقه بود تا سفیدپوستان قاتل و اشغالگر، عرضه می‌دارد. اما باز بنظر می‌رسد که این توضیحات به قیمت از کف رفتن برخی حقایق دیگر، حاصل آمده اند. تاریخ به ما می‌گوید که کشتار گاوهای وحشی با وسعتی که در این فیلم می‌بینیم، هرگز تا پیش از رسیدن دهه ۱۸۷۰ رخ نداده است. شاید سازندگان فیلم، دلیل بیاورند که دلایل و گرایش‌های شاعرانه و نیازهای مربوط به قصه‌پردازی لطیف، چنین موضوعاتی را می‌طلبیده است، اما باید اذعان داشت که شیوه‌ی کشتن این گاوها، به نحوی کامل مبتنی بر خیال و وهم و تصورات سست است. حقیقت این است که یك مرد مسلح به تفنگ و فشنگ‌های کافی و صاحب تبحر در کار تیراندازی، می‌توانست در دقایقی کوتاه، حتی یکصدراس گاو را از پای درآورد و نیازی به این نبود که لحظاتی را مانند دونده‌های سرعت پا به پای گاوهای وحشی بدود و این مورد دوم است که در این سکانس به نمایش درمی‌آید. به علاوه این پرسش منطقی پیش می‌آید که چگونه یك گله از گاوها که هفته‌ها از چشمان تیزبین لاکوتاها دور مانده است، به ناگاه بدست دونبار غیرمتخصص گرفتار می‌آیند؟ براساس قصه، تا پیش از ورود گروهان سفیدپوستان در اواخر فیلم، دونبار باید تنها سفیدپوست ساکن در منطقه باشد اما در عین حال می‌بینیم که همزمان با تلاشهای این ستوان و افراد متبحر قبیله لاکوتا برای شکار کردن گاوها، گروهی از شکارچیان سفیدپوست گام به منطقه‌ی آنان می‌نهند و دهها گاو را کشتار می‌کنند و بدون اینکه طی مسیری طولانی توسط حتی یك سرخپوست لاکوتا شناسایی شوند، اجساد گاوهای وحشی را با خود حمل می‌کرده، و برای منافع اقتصادی شان، از منطقه بیرون برده اند.

مهاجمان سفیدپوست

«رقص با گرگها» این نکته را بنها نمی‌کند که فرهنگ ناب و والای سرخپوستان را ایده‌آل زندگی آن منطقه می‌انگارد، لذا مجبور است فرهنگ زندگی مهاجمان سفیدپوست را و بخصوص طرز نگرش افراد ارتش جنایتکار آمریکا را در نقطه‌ی مقابل آن قرار دهد و آنرا محکوم کند. وقتی سرانجام یك ستون از ارتش آمریکا به قصد مستحکم کردن پایگاههای خود به منطقه می‌آید و پا به «فورت سج ویك» می‌گذارد، فیلمسازان افراد این ستون را ارتشی‌هایی توصیف می‌کنند که از همه جهت «کج‌رو» هستند، شیفته کشتن حیوانات بی گناهند، کشتار سرخپوستان را وظیفه خود می‌انگارند و موقعی که دونبار به نزدشان می‌شتابد تا برایشان توضیح دهد که لاکوتاها، افرادی بی‌آزار هستند، او را به باد مسخره می‌گیرند و از قبول حرفهای وی خودداری می‌کنند. با این حال، کسی به خود تردید راه نمی‌دهد که براستی این سربازان کله پوك و در نقطه‌ی مقابل دونبار، فاقد احساسات هستند و از این بینش ساده که «رقص با گرگها» را به فیلمی استثنایی بدل می‌سازد بی‌بهره اند که اقوام مختلف بشری نباید به حقوق یکدیگر دست درازی کنند و در همه حال، برادر هم هستند. دونبار چنین می‌اندیشد و فرق او با سایر سفیدپوستان زمان که غرق در مطامع خود هستند، همین نکته است. او دوستی را می‌جوید و بقیه، منافعشان را. برخورد این سربازان حقیقت گم کرده و جنایتکار با دونبار صادق و دوستدار محبت، در داستان ترسیم شده توسط کوین کاستنر، برخوردی کلاسیك از آب در می‌آید. این سربازان، دفاع دونبار را از افراد قبیله لاکوتا نمی‌پذیرند و به طور کلی به حقیقت وجودی او در این منطقه شك می‌کنند. او نخست مشخصات و نام و نشان و درجه ارتشی خود را برای آنها بازگو می‌کند و می‌گوید که برای حمایت از پاسگاه مرزی به این منطقه آمده است. اما سربازان جنان با او بد تامی کنند که دونبار مطمئن می‌شود با آنان نمی‌توان به زبان دوستی سخن گفت. در نتیجه، تغییر رویه می‌دهد و همان طور که لباس سرخپوستان را به تن دارد (او چند ماهی است که با آنها روزگار می‌گذراند) شروع به سخن گفتن به زبان آنان می‌کند. این نمایی تکان دهنده در فیلم است. او ناگهان حرف زدن به زبان مادری‌اش را قطع کرده و به زبان سرخپوستی، به سربازان مهاجم می‌گوید: «نام من، «آنکه با گرگها می‌رقصد»، است». و پس از آن، تا پایان قصه و فیلم و تا زمان فرار از دست سربازان و بازگشت به جمع سرخپوستان، حتی یك کلمه دیگر به زبان اجدادی‌اش سخن نمی‌گوید. سربازان از این عکس‌العمل او شگفت‌زده می‌شوند. مقابل آنها مردی ایستاده است که هیچ نشانه شناسایی صحیح و کاملی از او در دست

■ «کوین کاستنر» یکی از فیلمهای استثنایی سالهای اخیر را خلق کرده است

■ «رقص با گرگها» حقیقت ماجرا را به بیننده‌ها می‌گوید: این حقیقت را که سرخپوستان از حق خود دفاع می‌کردند و سفیدپوستان اشغالگر فقط به فکر جنایت بودند.



ندارند. او لباس سرخپوستان را به تن دارد، موهایش را مانند آنها بلند کرده است و به خوبی آنها، به زبان سرخپوستان حرف می‌زند. به راستی او چگونه موجودی است؟

مدتی تحقیق

هیچکس پاسخ صریح و مشترکی به این سئوال ندارد، اما همگان حس می‌کنند که این سئوال استثنایی، آنقدر ارزش دارد تا برایش دست به همه کار زد. سربازان ارتش، پس از مدتی تحقیق درباره او و فرستادن تلگراف‌هایی به مرکز و دریافت جواب و مسخره کردن وی ومتهم کردن او به جاسوسی برای سرخپوستها، سرانجام پیغامی دریافت می‌دارند که براساس آن، باید ترتیب انتقال وی به مرکز - واشنگتن - را بدهند. احتمال دارد در آنجا محاکمه‌ای بزرگ در انتظار او باشد. اما اینجا به رسم تمام فیلمهای حماسی وسترن اما با تغییر رل سفیدپوستان وسرخپوستان، شاهد تقابل شدید نیروهای خوب و بد هستیم. براساس کلیشه‌ی تمام وسترن‌های متعارف، سفیدپوستان بی گناه (!) به قبیله سرخپوستان قاتل (!) حمله می کنند تا همنژادان اسیر شده در کف آنها را نجات دهند. این بار، سرخپوستان لاکوتا به واگنی که حامل دونبار است و توسط یك گروهان کامل از ارتش آمریکا حفاظت می شود تا به واشنگتن فرستاده شود حمله می کنند و در فضایی پرشکوه او را از دست سفیدپوستان بدر می‌آورند و به جمع خود بازمی گردانند. شکوه این صحنه‌ها که چیزی قریب به چهار دقیقه را دربر می گیرد، فراوان است و بار دیگر تماشاگر را به تایید کامل احساسات انسانی وجهت گیری مشخص به نفع دونبار و سرخپوستان قبیله لاکوتا - وامی‌دارد. طی این حمله، هیچیك از سرخپوستان کشته و یا زخمی نمی‌شوند و آنها با هجوم به تك تك سفیدپوستانی که در نماهای پیش، گمراه بودنشان به اثبات رسیده است، دشمنان را به قاطع‌ترین شکل از پای درمی آورند. تیرهایی که طی این صحنه‌ها در دل این سربازان بیرحم می‌نشیند و آنها را بسزای اعمال نابجای خود می‌رساند، انتقام گیری عدالت انسانی ازمظالم شیطانی بحساب می آید. کدام بیننده است که در قبال این قصه شیرین تهیه شده توسط کوین کاستنر و مایکل بلیك، عکس‌العمل مثبت وتوام با حمایت درپیش نگیرد؟ حمله‌ای که سرخپوستان ازجوانب مختلف به سمت این واگن می‌برند و محافظان ستوان دونبار را با ضرباتی پیاپی به خاك و خون می کشند، توسط کاستنر با دقت کامل به تصویر کشیده شده است و اشتیاق برخاسته از رهایی این انسان طرفدار آزادی و برابری نژادهای مختلف بشری، غیر قابل اندازه گیری است. انگار این روح آزادیخواه بینندگان است که با رهاشدن دونبار از قید ظالمان زمان، به پرواز درمی آید و ملکوت عشق و خلوص را لمس می کند. دونبار پس از نجات یافتن توسط افراد قبیله وبازگشت به جمع آنان، به نزد همسر خود که همانا «آنکس که با مشت گره کرده می ایستد» است، می شتابد و با اینکه لاکوتاها بر اثر فشار توام با جنایت و رذالت ارتش، از منطقه زندگی خود بیرون رانده شده‌اند ودر سردترین زمستان ممکن به کمپی در فاصله دور منتقل شده‌اند به زندگی خود با آنها ادامه می‌دهد. او عشق و آزادی را کشف کرده است و حاضر است بابت این کشف، هر قیمتی را



بپردازد. بدل شدن به یك سرخپوست، در حالی که سی سال زندگی خود را در میان سفیدپوستان گذرانده است، برای دونبار به هیچ وجه غیر قابل هضم نیست.

گیرایی فراوان

در بطن ماجراهای فیلم، داستان عشق حماسی دونبار و «آنکه با مشت‌های گره کرده می ایستد»، از گیرایی فراوانی برخوردار است و این شیفتگی بیش از آنکه، عشقی معمولی باشد، مولود نزدیك شدن عواطف دونژاد از انسانها، در شرایطی استثنایی است و بینندگان هرگز نمی توانند پرده‌ای از حقایق روزمره و کشش‌های عاطفی معمولی بر این رابطه‌ی کم نظیر بکشند. پس از اینکه این زن بزرگ شده توسط سرخپوستان، در هیات مترجم دونبار، ماهها رابط او و سایر سرخپوستان می شود و حرف‌های آنها را برای یکدیگر ترجمه می کند، به تدریج علاقه‌ای بین او و این سرباز فراری از اصول بربریت سفیدپوستان، ایجاد می شود. ستوان دونبار به تدریج درمی‌یابد که «آنکه با مشت گره کرده می ایستد» همسرش را طی حادثه‌ای جنگی ازدست داده است و اززبان افراد قبیله، داستان بزرگ شدن او را توسط بزرگان لاکوتا می شنود. آنها بدون اینکه بخواهند دریك راه قرار می گیرند و کاستنر با زبان بی‌زبانی، عشق را رابطه‌ی اول میان ابنای بشری معرفی می کند، بدون احتساب اینکه دوسوی ماجرا از کجا بیایند و متعلق به کدام نژادها باشند. مری مك دانل که هنرپیشه‌ای توانا است در ایفای نقش این زن، مهارتی قابل توجه نشان می دهد وکاندیدا شدن او برای دریافت جایزه اسکار نقش دوم زن (او این جایزه را سرانجام نبرد) تاییدی است بر این گفته.

بدون خانواده

اما در تمام این بلواهای عاطفی وتاریخی، شخصیت جان دونبار حرف نخست را می‌زند. مانند «شین» کاراکتر اول فیلمی بزرگ با همین نام (با بازی آلن لد وعرضه شده به سال ۱۹۵۳) ونظیر تنی چند از قهرمانان وسترن‌های کلاسیك دیگر، دونبار نه خانواده‌ای دارد، نه دوستی و نه زادگاهی که توصیف آن از سوی فیلمسازان صورت بپذیرد. او یك تنها و تك‌رو به تمام معناست. اما دونبار برخلاف بعضی از این قهرمانان که بیش از اندازه بزرگ وخشك هستند، حرکاتی ظریف وازسر طنازی دارد که اورا مانند بعضی قهرمانان سریال‌های وسترن تلویزیونی مانند «برت ماوریك» محبوب قلوب تماشاگرانی می کند که ستاره‌های ماجراجو را می‌طلبند. حرف‌هایی روشنفکرانه از زبان او شنیده می شود. به عنوان مثال، او در اواسط فیلم می گوید: «وقتی برای نخستین بار نام خود را به زبان «سو»ها شنیدم، دریافتم که براستی چه کسی هستم.» با این حال، فیلمسازان نشانه‌های راهنمایی را برای اینکه تماشاگران دریابند دونبار براستی چگونه آدمی است، به دست می دهند و آن، از طریق بازگویی بخشی ازخاطرات او برروی فیلم است که با صدای خود دونبار و بصورت سیستم «وویس - اوور» روی فیلم می آید. نمی‌دانیم کاستنر را طی برخی صحنه‌های فیلم چگونه می توان توصیف کرد. آیا او یك مرد پیشرفته وروشنفکر قرن نوزدهمی است که به پاس اعتقادات والایش، لباس سرخپوستان را به تن کرده است و یا یك هنرپیشه زرنگ قرن بیستمی است که چه در این لباس و چه در لباس ارتش آمریکا - در یك ساعت نخست فیلم - همان حالات فیزیکی مشابه را بروز می دهد.

زمستانی بسیار سرد

فیلم با سرخپوست شدن و سرخپوست ماندن این ستوان شیرین طبع پایان می گیرد وتماشاگران با پایانی حماسی که باقی ماندن دونبار را در جمع دوستان واقوام سرخپوستش نشان می‌دهد، روبرو می شوند. زمستان بسیار سرد و پربرفی آغاز شده است و دونبار که هنوزهم ارتش آمریکا با او به شدت دشمن است، همراه با سران قبیله در کمپ زمستانی به این نتیجه می‌رسند که باید برای مدتی هم که شده، از آنجا بار سفر ببندند و به جایی دیگر بروند تا تنش‌ها کمتر شود. «رقص با گرگها»، تنش‌های زندگی این ستوان وهمراهانش را کاهش نمی‌دهد، بلکه تماشاگران را غمخوار آنها می کند. «رقص با گرگها» هر نقصی هم که داشته باشد، بی‌شك زنده کننده فرهنگ و ابهت سینمای وسترن است که از سال ۱۹۷۶ روبه افول کامل نهاد و در دهه ۱۹۸۰ کفن ودفن شد. تلاشهای فراوانی که طی این دهه برای احیای سینمای وسترن صورت گرفت و تولید آثاری قابل توجه چون «لانگ رایدرز» (۱۹۸۰)، «سیلورادو» ، «سوارکار کم رنگ» (هر دو محصول ۱۹۸۵) و برخی فیلمهای کم ارزش‌تر را سبب شد، هیچکدام به بار ننشست، اما به دست توانای کاستنر و همراهانش، این فرهنگ با عرضه فیلم «رقص با گرگها» جانی دوباره گرفت. بدیهی است که وسترن هرگز به دوره پربار خود، مانند آنچه در دهه‌های ۱۹۴۰، ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ و توسط خالقانی تاریخی چون «جان فورد» و «هوارد هاکز» دیدیم، باز نخواهد گشت، اما فیلم کاستنر نشان داد که موضوعات حماسی وسترن، همچنان می توانند پرطرفدار باشند، شاید برای هنر سینما، این خود ره‌آوردی باارزش باشد.

یک ماه در سینماهای تهران

فیلمهایی که تاریخ مصرفشان گذشته است...

● رضا درستکار

به عکس آن که روزگاری به شروع فصل پائیز می گفتند: «سزون سینمائی» که بیشتر هم فیلمهایی معروف وپرفروش به نمایش درمی‌آمد. امسال هم فصل خزان، پاییز فیلمهای ایرانی بود.

به هر تقدیر با شرایطی که در دو فصل آخر سال بوجود می‌آید، هرسال بحثی هم در مورد ورشکستگی سینمای ایران مطرح می‌شود. بحثی که با فرا رسیدن بهار و تابستان به کلی بدست فراموشی سپرده می‌شود و... ولی قطع به یقین با شرایطی که فیلمهای دردست تولید از سال آینده خواهند داشت، وضع برپاشنهٔ دیگری خواهد چرخید. خانهٔ سینما به اتفاق مجمع تولیدکنندگان و سینماداران وضع اکران فیلمها را به فروش آنها مشروط کرده‌اند، یعنی اینکه دیگر فیلمها بالاجبار ۲ یا ۵ هفته یك گروه سینمایی را اشغال نخواهد کرد مگر آنکه فروش مساعدی داشته باشد. که البته نفس چنین تصمیم گیری میتواند در رفع مواردی موفق باشد اما همچنان مشکلات دیگری را رقم خواهد زد (که بحث آن به وقت بهتری موکول می‌شود) از فیلمهایی که در آذرماه و نیمه نخست دی به نمایش درآمدند و کمابیش همه تاریخ مصرف‌دار هستند هیچیك موفقیت قابل بحثی نداشته‌اند، اما همچنان در چند سینمای تهران، عروس (بهروز افخمی) چراغ سینماها را روشن نگاه داشته است.

بهروز افخمی در عروس، علاوه بر آنکه داستان فیلمش را با درایت و تسلط و دینامیسم مناسب تصویر می کند در لایه‌های درونی کار نیز با تمهیدات خاص سینمایی برآمده از تفکر و اندیشه را خلق کرده است. عروس در قدم نخست موفقیت بزرگی برای افخمی است. و کارش را در فیلم بعدی با انتظاراتی که از فیلم نخست تولید کرده است مشکلتر خواهد کرد.

□

... مجنون (رسول ملاقلی پور) نیز پس از اکران نخست در چند سینما بار دیگر به روی پرده آمد. و با آنکه پیش‌بینی می‌شد فروش خوبی داشته باشد، نتوانست انتظارات را برآورد. عمده‌ترین مشکل مجنون این است که کارگردان می‌خواهد خود را وفادار به بعضی از دلمشغولی‌های گذشته نشان دهد تا جایی که قهرمان فیلمش را به امامزاده می کشاند تا او را تطهیر کند. درحالی که نشانه‌های عمقی از وابستگی درونی در فیلم او در دست نیست. ولی نگاه ملاقلی پور به نسل سرگشته که در کوران حوادث جایگاه خود را گم کرده است و مدام در تقلای بودن و چگونه ماندن دست و پا می‌زند، نگاهی پاك و بی‌آلایش است. آنجا که او در پایان فیلم قهرمانی از همان نسل را به سوی نور و طهارت فرا می‌خواند.

□

عنوان پنجمین ساخته حسن هدایت در سینمای حرفه‌ای، «شهر خاکستری» است که فقط در هفتهٔ نخست تماشاگر سینما رو را به همراه دارد و پس از شکست در هفته دوم از روی پرده برداشته شد. در تیتر از فیلم اسامی تعدادی از آدمهای حرفه‌ای سینما به چشم می‌آید، اما در هیچ جای فیلم نشانه‌ای از کار حرفه‌ای دیده نمی‌شود. کارگردان قصد دارد با دست گذاشتن روی یك معضل اجتماعی لااقل فضایی رئالیستی از فیلم ارائه دهد ولی سردرگمی در انتخاب زبان مناسب، مشکل را فراتر از آنچه که هست می کند، سرنوشت شهر خاکستری از آنجا که با زندگی شیرین و ماجرای ربوده شدن او گره می‌خورد بکلی فراموش می‌شود و اصلا داستان دیگری شروع می‌شود!

□

نخستین ساخته بلند سیروس مقدم، «گرگهای گرسنه» لااقل ۱۲ سال از تاریخ مصرفش گذشته است. داستان مربوط به توطئه چینی عوامل ساواك برای نمایندگی مجلس یکی از نویسندگان مشهد است که به جرم قتل نکرده محاکمه می‌شود، دادگاهی فرمایشی تشکیل می‌شود و جوانی با هیاتی غریب به دفاع از نویسنده که زمانی استادش بوده است می‌پردازد. فیلم ساختار منسجم و یکدست ندارد و در مواردی آنقدر نزول می‌کند که باعث خنده تماشاگر می‌شود!

در پایان نیز به سبك فیلمهای غربی، تنها شاهد عینی که بسیار هم ترسو و نپخته است، کشته می‌شود و وکیل جوان نیز از نخستین دعاوی خود شکست خورده و از صحنهٔ مبارزه کنار می‌ماند!

□

در فرماندار «مرتضی مسائلی» با بهره گرفتن از فیلمنامه‌ای نوشته محسن مخملباف به جنگ با نابسامانیهای اجتماعی، بوروکراسی، جاذبه پشت میز نشینی، و هرچه تعلقات دنیایی است می‌آید، و خود جوابی هم دارد که مقام (فرمانداری) به این شکل ایده‌آل و خدمتگزارانه تنها یك چندی دوام خواهد آورد. فیلم البته تاریخ مصرف‌دار است و در حال حاضر نه به تریج قبای صاحب منصبان برخواهد خورد؟ و نه شور و اشتیاق خالصانه‌ای وجود دارد! فرماندار شهری به قصد خدمت انقلابی به مردم با بایسیکل وارد شهر می‌شود و دولتمردان شهر را در طی خدمت بایکوت می کند به درد مستضعفان می‌رسد و برای دو چشم بی‌سو و دیگر خوبان، عروسی براه می‌اندازد و زنگها را همه جا فرماندار جدید بصدا درمی‌آورد. در پایان، مصاحبه با معاون فرمانداری که ۱۳ فرماندار را معاونی کرده است جالب است. کما اینکه خط مستند بعدی به درد همان کار تلویزیونی می‌خورد!

□

پس از نمایش دو فیلم با یك بلیت، «بهترین بابای دنیا» عنوان دومین فیلمی است که از داریوش فرهنگ در سال جاری به نمایش درآمده است و در حقیقت سومین ساخته بلند وی در سینما. دو فیلم با یك بلیت در نهمین دوره جشنواره فجر با موفقیتی نسبی یکی از مهمترین جوایز بخش مسابقه وجایزه بهترین هنرپیشه نقش اول را برای بازی مهدی هاشمی دریافت کرد. ولی اکران فیلم و متعاقب آن چاپ نقدهایی در مطبوعات و بخصوص جبهه گیری یك جانبه فرهنگ در گفتگوها، بار ارزشی فیلم را زیر سئوال برد. و در نتیجه فراز و تواناییهای احتمالی فیلم و داریوش فرهنگ تا حدودی مهجور ماند. ماجرا به اصفهان و هفتمین جشنواره کودکان و نوجوانان هم کشید که به هر تقدیر آن مسائل، در عدم موفقیت بهترین بابای دنیا نیز به نوعی دخیل است.

داستان فیلم چیزی بین خیال و واقعیت است که به اصطلاح درنیامده است!

دنیای کودکانه سهراب (امید آهنگر) بی‌گمان فارغ از دلمشغولیهای احتمالی، بخصوص در علاقمندی به شخصیت افسانه‌ای زورو و اسب باهوشش تورنادو (در اینجا دوچرخه!) است.

سهراب اگر هم آنقدر درگیر مسائل خیالی شود به موازات عکسهایی که در اتاقش می‌بینیم به راکی و آرنولد و قهرمانانی از این دست باید دل ببندد. زورو متعلق به نسل دهه ۵۰ است: به نسل پدر سهراب. این تناقض پیش پا افتاده، در نسلی که از زورو چیزی نمی‌داند، کشش و به احتمالی سمپاتی تولید نخواهد کرد.

ازطرف دیگر، افراد خیالی ذهن پسربچه، آل کاپون و گروهی گنگستر به سختی حتی به یاد نسل پدر سهراب بیاید، چه رسد به... اداریوش فرهنگ با فاصله انداختن بین خود و دیگران و به خاطر به دل گرفتن بعضی جریانات، در سومین فیلم خود به پله‌ای پایینتر از ساخته قبلی نزول کرده است. از یاد نباید برد که سینما تنها چند چهره‌پردازی استثنایی، طراحی صحنه و در دو نقش بازی کردن مهدی هاشمی نیست!

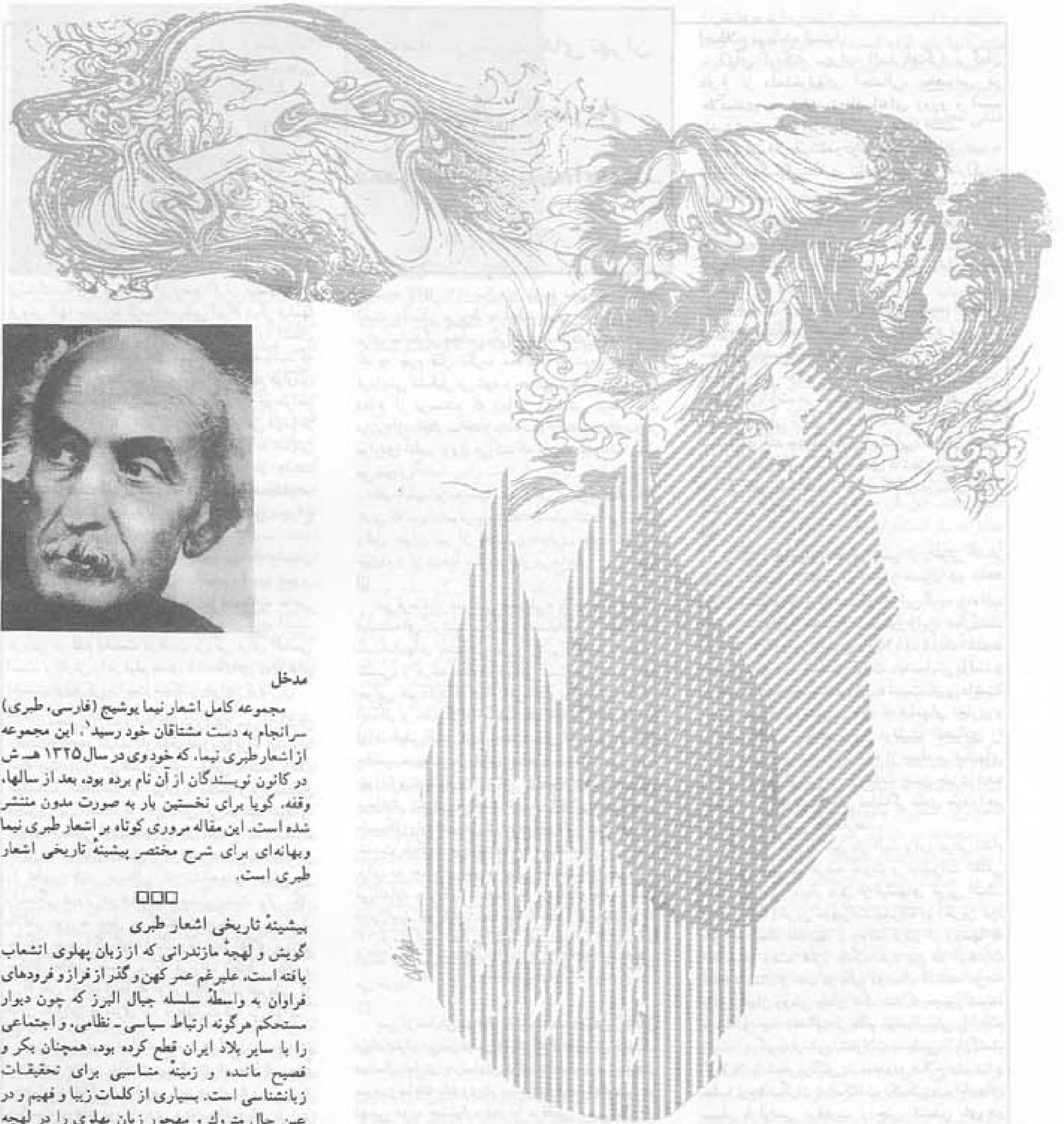
اگر کمی محتاطانه و آهسته گام برداریم، بی‌گمان بسیار دور خواهیم شد!

□

در گروه فیلمهای خارجی پس از رخوتی که در نمایش فیلمها داشته‌ایم و به‌طور معمول هم شاهد اکران فیلمهای نازل و یا سنگین در این گروه بوده‌ایم، یکی از تازه‌ترین محصولات کشور ژاپن، «بازگشت گودزیلا» (کازوکی اوموری - ۱۹۹۰) - با آنکه آنقدرها هم نمی‌توان فیلم را جدی گرفت - به نمایش درآمد. و در یکی دو هفته نخست، فروش به نسبت خوبی داشت، نمایش این فیلم، نشان می‌دهد که فیلمهای تجاری و درخور ذائقه و سلیقه مردم، موفقیت اقتصادی را لااقل دربی خواهند داشت. که از جمله در فیلمهای اکران نخست ایرانی در این مدت چنین چیزی دیده نشده است! آثاری که حتی تماشاگر عادی خود را هم نتوانسته‌اند راضی نگه دارند.

بازگشت گودزیلا این بار البته برای عرض‌اندام چشم بادامیها در عرصه قدرت و تجهیزات نظامی است. که کپی بسیار بدی از فیلمهای غربی است. وقتی رمبو با آخرین تجهیزات پیشرفته در آخرین نبرد خود به کمك افغانیها و روکم کردن از روسها به افغانستان رفت، هنوز جنگ سرد بین دو ابرقدرت ادامه داشت. و خب در یکی دو سال گذشته، عرصه برای رقیبان روسی چنان تنگ شد که مجبور شدند، فروپاشی چند دهه اقتدار نظام سوسیالیستی را اعلام دارند. درگیرودار این تحولات سیاسی، بازگشت گودزیلا با شعار پراکتی در محدوده صلاح بشری! و جلب توجه دیگران به امکانات تکنیکی و تواناییهای بسیار با ارتشی پرقدرت و حتی کشیدن پای دو ابرقدرت گذشته! (دو نیروی مهاجم در فیلم!) با کمی چاشنی حادثه و هیجان و نگاهی به فیلم کینگ کنگ (آمریکا - ۱۹۷۶) ساخته شده است، فیلمی با توانایی در کاربرد جلوه‌های ویژه که امکانات، اجازه آن را داده است و فاقد هرگونه ارزش هنری است.

اما جبهه دوم سینمای ژاپن پس از چند چهره جهانی نظیر آکیرا کوروساوا، کنجومیز و گوشی و یاسوجیروازوو... آنقدر دست نیافتنی باقی مانده است که کسانی چون کازوکی اوموری با ساختن بازگشت گودزیلا، جز در جبهه تجاری سازان... ره به جایی نخواهند برد.



نگاهی به اشعار طبری نیمایوشیج

● قوام الدین بینایی ـ نور

مدخل

مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج (فارسی، طبری) سرانجام به دست مشتاقان خود رسید[۱]. این مجموعه از اشعار طبری نیما، که خود وی در سال ۱۳۲۵ هـ. ش در کانون نویسندگان از آن نام برده بود، بعد از سالها، وقفه، گویا برای نخستین بار به صورت مدون منتشر شده است. این مقاله مروری کوتاه بر اشعار طبری نیما وبهانه‌ای برای شرح مختصر پیشینهٔ تاریخی اشعار طبری است.

□□□

پیشینهٔ تاریخی اشعار طبری

گویش و لهجهٔ مازندرانی که از زبان پهلوی انشعاب یافته است، علیرغم عمر کهن و گذر از فراز و فرودهای فراوان به واسطهٔ سلسله جبال البرز که چون دیوار مستحکم هرگونه ارتباط سیاسی ـ نظامی، و اجتماعی را با سایر بلاد ایران قطع کرده بود، همچنان بکر و فصیح مانده و زمینهٔ مناسبی برای تحقیقات زبانشناسی است. بسیاری از کلمات زیبا و فهیم و در عین حال متروك و مهجور زبان پهلوی را در لهجه مازندرانی می‌توان یافت، که هرکدام بار فرهنگی خاصی را حمل می کنند و شاید قابل ترجمه دقیق هم نباشند.

نیما اشعار طبری خود را در حیطه فرهنگ سنتی و محلی و یا استعانت از حوادث کوچك و بزرگ محیط زندگانی خود سرود. به همین جهت صرف نظر از جنبه‌های ادبی، اشعار طبری وی منبع مهمّی برای شناخت زبان پهلوی توسط محققین خواهد بود و از این جهت اشعار طبری نیما نه تنها در حوزه ادبیات، بلکه در حوزهٔ تاریخ نیز ارج و منزلت دارد.

نیما اولین شاعری نیست که به زبان طبری شعر گفته باشد، قبل از او حداقل دو شاعر را می‌شناسیم که اشعار ماندگاری در این زمینه از خود برجای نهادند. گرچه حافظه تاریخ وتذکره نویسان درثبت اشعار طبری بسیار کند و فراموشکار بوده اما سینه‌های پاك و صمیمی روستانشینان و چوپانان، مأمن و محفظ امنی برای حفظ اشعار طبری بوده است. یکی از این دو شاعر، امیربازواری معروف به شیخ العجم می‌باشد که متاسفانه نام وی در تذکره‌ها نیامده و از شرح حال او اطلاع دقیقی نداریم. امیربازواری را نزد مردم مازندران می‌توان با فایز دشتستانی و یا باباطاهر همدانی و درمناطق خود قابل قیاس دانست. از اشعار او می‌توان فهمید که معاصر شاه عباس صفوی بوده و یا حداقل اندکی بعد از عصر عباسی حیات داشته است. امروزه نیز نام یکی از آبادیهای مهم مازندران (امیرکلا، ۵ کیلومتری بابل) منسوب به وی است. دیوان امیر در عصر فتحعلیشاه قاجار توسط برنهادورن روسی و میرزا شفیع مازندرانی صدراعظم وقت جمع‌آوری و تدوین گردید و نسخ موجود نیز چاپ مجدد نسخه‌های اولیه هستند. علاوه بر دیوان اشعار امیر مازندرانی که به «کنزالاسرار» مشهور است، اشعار شفاهی دیگری نیز به وی منسوب است که در صحت انتساب آنان باید تعمق بیشتری کرد. امیر چنانکه از دیوان اشعاوش (کنزالاشرار) بر می‌آید سری پرشور و عشقی جانسوز داشته است.

شاعر دیگر رضا خراتی، از خرات یا خراد محلهٔ کجور[۲] است. وی در اواخر عهد زندیه و اوایل قاجاریه زندگی می‌کرده است. اشعار رضا خراتی آمیخته با عرفان و نیز عشق به امام علی(ع) می‌باشد.

رضا کِیهْ بِن شاعرخراتیه
أمر الهی شاکِردِی أُستاذیه
الحمدلله سُخَن رِه دِر سباتیه
عشق با علی دارمه آمَحْشَر آزاذیه

[ترجمه: رضا می‌گوید جانا من شاعری از اهل خرات هستم / که به ارادهٔ الهی، استادی ندیده‌ام. سپاس خدای را که سخن را چون دُر درآوردم عشق علی(ع) دارم و در روز محشر، به واسطهٔ این عشق آزاد هستم.]

از زندگی رضا خراتی[۳] نیز اطلاع چندانی نداریم جز اینکه وی شاعر دربار آقامحمدخان قاجار بوده است و این روایت هم نمی‌تواند صحیح باشد. چنانکه از اشعار طبری رضا (که هنوز به طور کامل مدون نشده)، برمی‌آید، او نمی‌توانسته شاعر درباری بوده باشد زیرا هیچ گونه اشعار مدحی از وی نقل نشده است. بعلاوه، آقا محمدخان قاجار بنا به گواه تاریخ، اهل بزم نبوده، پایتختش زین اسب و دائماً در دوران حکومت خود در حال نبرد با مدعیان داخلی و خارجی بود و به این ترتیب فرصتی برای شنیدن شعر شاعر مازندرانی نداشته است!

بعدازرضا خراتی تا نیما شاعردیگری که شعرو نام او ورد زبان روستانشینان دریادل این منطقه باشد، نداریم. از این رو می‌توان گفت که نیما بعد از یکصد سال سکوت، مجددا شعر طبری را احیا کرد به نحوی که هم اکنون نیز سرودن اشعار با گویش محلی از اعتبار ویژه‌ای در کانونهای ادبی مازندران برخوردار است و باید آن را نوعی واکنش در مقابل اعمال غرب مآبانه و به اصطلاح تجددخواهیهایی که ویرانگر حریم و حرمت سنتهاست، دانست.

فرهنگ عامه که منبع ارتزاق اشعار طبری است«از منابع با ارزش و دست نخورده‌ای است که دردرون آن روح زندگی و فلسفه حیات جاری و ساری است. احساس و بینش مردم با یاری گرفتن از نمادها، استعاره‌ها، رمزها و علایم در قالب الفاظ و در کسوت اعمال و حرکات جلوه گر می‌شود و بدین وسیله زندگی پراز رمز و راز و تمثیل و اشاره و کنایه مردم را بازگو می‌کند[۴]».

اشعار طبری نیما

در میان اشعار طبری نیما، دوبیتی‌هایی یافت می‌شود که از اشعار ضعیف طبری محسوب می‌شوند و فاقد پیام و جوهرهٔ شعری هستند. احتمالا این اشعار مربوط به سالهای نوجوانی شاعر و زمانی که نیما به قول خودش مشق شعر می‌کرده، می‌شود و اگر نیما در قید حیات بود بعید می‌نمود که به سیاه‌مشق‌های خود بدون تجدیدنظر و انجام اصلاحات، اجازهٔ نشر بدهد.

اشعار طبری نیما را به چند دسته می‌توان تقسیم کرد:

۱ـ اشعاری که توصیف‌گر زندگی شخصی نیما با الهام از سمبل و نمادهای روستا و حوادث و وقایع اتفاقیه روستاهاست وقایع ساده‌ای مانند زائیدن گاو، گوسفندچرانی[۵] و...

۲ـ اشعار سیاسی، اجتماعی نیما که نشان‌دهندهٔ روابط ظالمانهٔ نظام ارباب ورعیتی و ستمهایی است که بر رعیت و کشاورز می‌رفت، بهترین و ماندگارترین اشعارطبری نیما جزو همین دسته‌اند. نیما در مدینه فاضلهٔ خود جامعه‌ای را تصور می‌کند که اثری از فقر و بیکاری در آن نیست.[۶]

خو بَدیمْ جهون آبا بهشْتْ
شیطون بکتْ آفتابِ خُنون وَشْتْ
گدای دل شادون وِتورتَشْتْ
هرکس بکار و کار بی و گَشْتْ

[خواب دیدم دنیا بهشت شده است/ شیطان از بین رفت و آفتاب، خندان و درخشان شد. گدا شاد و توبره اش پر از غذا ـ هرکس به کاری و کار از پی آدم می‌گردد]

شیطون نی کادمْ وِشْنانْتْ
نونی ویز آدم دور از بهشت
گَنم بَخوردن ش‌ون بِسرشت
شیطون اون‌کو مردم وِشْناپِشْتْ

[شیطان نیست که آدمی را گرسنه گذاشته است/ مگو بر او، آدم از بهشت دور شده است/ خوردن گندم جزء سرشت اوست/ شیطان کسی است که مردم را گرسنه گذاشته است.

من کاج و قرمزجمه تِلیم
من گدایون خرشه جاشْنیمْ
فصل و هارون بلبون کلیم
فصل زمستون تش سرتلیم

[من (مانند) تیغی هستم که با پیراهن سرخ کنار درختان کاج می‌رویم/ من چاشنی خورشت فقرا هستم/ در فصل بهار آشیانه بلبلان هستم/ در فصل زمستان (مانند) تیغ بر سر آتش هستم.]

۳ـ نیما به تعبیر آل احمد شاعر غمهاست. این روحیهٔ یأس و بدبینی نسبت به جریانات سیاسی حاکم و رژیم پهلوی در غالب نوشته‌های منظوم و منثور وی پیداست. گریز از محیط شهری و پناه جستن به کوهستان پوش و زندگی در درون چادر و کنار سگ و گوسفند، در اشعار طبری او هم خود را نشان می‌دهد:

اسا کوشومی ورتوم نوون
اسا کوبی مشکل آسون نوون
فرشته آسمون شیطون نوون.
نیمای دل چه کو خون نوون؟

[حالا که شب نزد من تمام نمی‌شود و پایان ندارد/ حالا مشکل من آسان نمی‌گردد./ فرشته آسمان شیطان نمی‌شود/ چرا دل نیما پرخون نمی‌شود[۷].]

۴ـ و سرانجام اشعاری که نیما به عنوان یك معلم به نصیحت قوم می‌پردازد و به شیوهٔ سعدی در بوستان و مانند پروین اعتصامی، پند و اندرز می‌دهد. نیما یك معلم بود و زبان معلمی زبان دیگری است.

بدیم شر جور و سر جر عالم
وی کَم وی ویش تروی ویش وی کم
دَنی و زندگونی اتا دَم
آغازونی شادی و آخر غَم

[نشیب و فراز زندگی را دیدم/ کم و بیش و بیش و کم اورا دیدم/ دنیا و زندگی یك لحظه است/ آغازش شاد و آخرش غم است!]

نیما پِیْ رس کاروون دَرشونْ ـ (نیما برخیز که کاروان عمر می‌گذرد).

ناذر کوه سر قرمز دَروونْ ـ (کوه ناذر در اثر تابش آفتاب قرمز شد[۸]...).

صرفنظر از عدم دقت در اِعراب‌گذاریها، که خواندن اشعار را حتی برای مازندرانیها مشکل می‌کند، ترجمهٔ تحت‌اللفظی کلمات[۹]، جوهره و بار فرهنگی شعر را منتقل نمی‌کند. در ترجمه اشعار طبری نیما باید از شعرای آشنا به فرهنگ عامه و لغات مازندرانی مدد جست و ترجمه اشعار منتشر شده علی‌رغم زحمات قابل تقدیر مترجمین آنها، نه تنها دقیق و رسا نیست بلکه گاه فاقد مفهوم و معنی نیز هست.

پی‌نوشتها:

۱ـ یوشیج، نیما، مجموعه کامل اشعار، به اهتمام سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۰.

۲ـ کلار (یا کجه) کلار که بگفته یاقوت در معجم‌البلدان همان کجه است، در ردیف نواحی دیگر بخش شمالی ایران در کتاب «المسالك الممالك» ابن خردادبه ملاحظه می‌شود. با چهل سال فاصله عمر بن رسته در «الاعلاق النفیسه» از کجه نام می‌برد و پس از آن اصطخری، ابن حوقل و بارتلد همچنان ناحیه مزبور را کلار می‌نامند. «ولایت کوهستانی رویان و رویانج که در هردودامنه سلسله عمده کوه، و بلاواسطه در شمال ری واقع بود، در ابتدا در جزو دیلم داخل بود. شهر شالوس را هم جزو ولایت مزبور داخل می‌کردند. شهر عمده این ولایت کجه بود (جغرافیای تاریخی بارتلد)، کجه، کجور، کجویه یا کجو قصبه‌ای بود در رویان و قول «باربیه دُمی نارده که گفته است آنجا کلار هم نامیده می‌شود، خالی از اعتبار نیست

حکیمان، ابوالفتح، علویان طبرستان ص ۶ ـ ۲۲۵.

۳ـ اخیرا گزیده‌ای از اشعارطبری، رضا خراتی، تدوین و توسط آقای نصرالله هومند منتشر شده است.

۴ـ بیهقی، حسینعلی، پژوهش و بررسی فرهنگ عامه ایران ص ۳۰.

۵ـ یوشیج، نیما، مجموعه کامل اشعار صفحات ۶۱۹ ـ ۶۳۴ ـ ۶۳۰ ـ ۶۵۰ ـ ۶۶۵.

۶ـ یوشیج، همان جا صفحات ۶۲۵ ـ ۶۷۱ ـ ۶۳۸ ـ ۶۳۷ ـ ۷۵۴ ـ ۸۲۵ و...

۷ـ یوشیج، همان جا صفحات ۷۳۸ ـ ۷۵۸ ـ ۷۶۶ ـ ۷۸۴.

۸ـ یوشیج، همان جا صفحات ۷۳۲ ـ ۷۳۹ ـ ۷۹۰

۹ـ برای رعایت امانت، ترجمه‌های موجود را فقط با اندکی تغییر آوردم.

مژده به دانش آموزان دبیرستان و راهنمائی

کتاب انگلیسی شما روی نوار ضبط شده
تا تلفظ صحیح را یاد بگیرید

آدرس ما: تهران صندوق پستی
۱۳۱۴۵ـ۸۵۸

ثبت نام دوره جدید دریافت دیپلم تخصصی زبان تلفن
۴۸۸۴۲۴۸

تدریس خصوصی زبان آلمانی بوسیله استاد آلمانی زبان
تلفن ۴۸۸۴۲۴۸

مجتمع آموزشی امیران

بامجوز وزارت کار و امور اجتماعی

الکترونیک رادیو تلویزیون

کامپیوتر

حسابداری

ماشین نویسی ـ تلکس

میدان انقلاب اول خیابان کارگر شمالی

۹۲۱۲۶۰ - ۹۲۵۴۴۶
۹۳۳۴۵۶ - ۹۶۸۴۹۱

برگزیده‌ترین تقدیم به جستجوگران آثار نفیس و هنری از گنجینه ادبیات پربار ایران

رباعیات عمر خیام چاپ اول

با ترجمه انگلیسی — مقدمه دکتر ضیاءالدین سجادی — تذهیب و مینیاتور استاد آقامیری — خط حسین خسروی

هدیه‌ای ارزنده به عزیزان خود در داخل و خارج از کشور

کتاب رباعیات خیام با کاغذ گلاسه و تذهیب و مینیاتور و جلد رنگی فوق العاده نفیس منتشر گردیده

به علت محدودیت تیراژ علاقمندان میتوانند برای دریافت این اثر هنری اول فرم زیر را تکمیل و بهمراه

فیش بانکی بابت سفارش به آدرس: تهران خیابان انقلاب ـ روبروی نجات‌اللهی

پلاک ۸۸۲ ساختمان رفرانس طبقه ۴ شماره ۱۴ کد پستی ۱۱۳۱۸ ارسال نمایند.

پس از دریافت فرم یاد شده کتاب به آدرس شما ارسال میگردد. همچنین با مراجعه مستقیم و همراه داشتن

فتوکپی فیش بانکی به آدرس فوق میتوانید کتاب خود را دریافت نمائید تلفن ۶۷۲۳۴۰

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

اینجانب .... شناسنامه .... آدرس ....

با ارسال فیش بانکی بشماره ....

تاریخ .... مبلغ ۹۵۰۰ ریال بحساب جاری شماره ۱۳۱۹۴ بانک ملی

شعبه فردوسی تهران بنام حسین خسروی واریز نموده و خواهان خرید رباعیات خیام میباشم.

امضاء متقاضی

آموزشگاه علمی آزاد پسرانه

نیکان

ترم زمستان

صبح و عصر

کنکور عمومی ـ اختصاصی و تقویتی
اول ـ دوم ـ سوم و چهارم دبیرستان

خیابان دکتر بهشتی (عباس آباد) چهارراه سهروردی ۸۴۶۶۵۳

کنکور مکاتبه ای پیام نو

صندوق پستی ۱۳۱۴۵ـ۷۸۱

ادبیات و انقلاب اسلامی



نخستین سمینار بررسی ادبیات انقلاب اسلامی به همت سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها روز سوم دی‌ماه در تالار علامه امینی دانشگاه تهران با سخنان دکتر حبیبی، معاون اول رئیس جمهوری گشایش یافت. دکتر حبیبی با اشاره به مقولهٔ زبان و ارتباط آن با اندیشه اظهار داشت: «وظیفهٔ زبان استوار کردن پایه‌های اندیشه است. اگر زبان وارد میدان نشود، اندیشه به حالت ابتدایی خود باقی می‌ماند و بسط و توسعه نمی‌یابد. وقتی از نظرگاه اجتماعی به زبان نگریسته شود، در می‌یابیم که زبان عامل رشد و شکوفایی اندیشه انسانی است.» آنگاه حجت‌الاسلام صادقی رشاد، غزل منتشر نشده‌ای از حضرت امام (س) قرائت کرد.

از جمله سخنرانان این سمینار سه روزه دکتر محمود بروجردی دکتر اسماعیل حاکمی، زهرا صفدری، قاسمعلی فراست، سید مرتضی آوینی، دکتر سید کمال حاج سید جوادی، احمد زارعی، دکتر حداد عادل و استاد محمد تقی جعفری بودند که هر یک به ترتیب دربارهٔ «عناصر ویژه سبکی و زبانی ادبیات، تأثیر ادبیات انقلاب اسلامی از بعد عرفانی، ویژگی‌های سبکی و زبانی ادبیات انقلاب اسلامی، مروری بر ادبیات انقلاب اسلامی، ختم ساغر، تأثیر انقلاب اسلامی در شعر اردو، گامی در ارزیابی شعر شاعران انقلاب اسلامی، سخنی پیرامون ماهیت ادبیات انقلاب اسلامی، شکوفایی بذرهای معارف اصیل انسانی در ادبیات انقلاب اسلامی» سخنانی ایراد کردند.

در مراسم پایانی این سمینار دکتر احمد احمدی عضو شورای عالی انقلاب فرهنگی و دبیر سمینار بررسی ادبیات انقلاب اسلامی از دست‌اندرکاران ادبیات دوران ستمشاهی که امروز با انقلاب اسلامی به طور طلبکارانه برخورد می‌کنند، به شدت انتقاد کرد.

دکتر احمدی که ریاست دانشکده ادبیات دانشگاه تربیت مدرس و رئیس سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت) را نیز به عهده دارد، با مروری بر ادبیات پیش از انقلاب اسلامی گفت: «ادبیات این کشور و نوامیس مردم ملعبهٔ دست مشتی افراد نااهل شد و حال هم آنها با انقلاب این مردم طلبکارانه برخورد می‌کنند. اگر مردم با آنها کنار آمده‌اند، ناشی از عطوفت اسلامی است».

دبیر سمینار بررسی ادبیات انقلاب اسلامی اضافه کرد: «کسانی مثل ایرج میرزا با آن شعر «شاخه نبات» و یا عارف و عشقی و یا دشتی که در سن ۷۰ سالگی که از او پرسیدند، چرا زن نمی‌گیری، گفت: دوستان زن دارند. واقعاً چه کار کردند.

تنگ است که ادبیات انقلاب اسلامی با قبل از انقلاب مقایسه شود، اصلاً قبل از انقلاب ادب نبوده است.»

همچنین برنامه پایانی سمینار، میزگردی بود که با حضور خانم زهرا شجاعی دبیر فرهنگی اجتماعی زنان، خانم مهین پناهی و دکتر حکیمه دبیران استادان دانشگاه، صدیقه وسمقی شاعر معاصر، مرتضی سرهنگی از حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی در بارهٔ «زن و ادبیات» تشکیل شد که پاسخگوی پرسشهای مطروحهٔ شرکت کنندگان در این سمینار بودند.

شایان ذکر است که طی تماسهای مکرر با شرکت‌کنندگان در این سمینار موفق به اخذ مطالب عنوان شده در این مجمع ادبی ـ هنری برای چاپ در مجلهٔ ادبستان نشدیم. و این مطالب در مجموعه جداگانه‌ای به همت گردانندگان این سمینار منتشر خواهد شد.

در کوچه باغ خاطره‌های گذشته



صحنه‌ها و مناظر قدیمی و سنتی ایران به علت پیوندی که با تاریخ پرفراز و نشیب کشورمان دارد، از شیدایی و اقبال عمومی برخوردارست، خاصه آنگاه که این مناظر دیرپا، با قلم تحسین آمیز و بی بدیل یک نقاش ماهر بر بوم جان می‌گیرد و دیدارش غنچه‌های شاداب دلبستگی را در وجود آدمی می‌رویاند...

عبدالله رحیمی هنرمند معاصر که ید طولایی در آفرینش صحنه‌های سنتی ایرانی دارد، در دی ماه سال جاری، آخرین آثارش را به مدت یک هفته در نگارخانه شیخ در معرض دید عموم قرار داد. و جمع کثیری از مشتاقان هنرهای تجسمی دقایقی را به تماشای تابلوهای این هنرمند نقاش گذراندند.

عبدالله رحیمی به سال ۱۳۳۲ در محلات متولد شده و از دوران نوجوانی با هنر ظریف و لطیف و احساس برانگیز نقاشی آشنا بوده است. او در سال ۱۳۵۴ به همراه گروهی از نقاشان معاصر، نخستین نمایشگاه، کارهایش را در پارک شهر و سال‌های بعد در موزه هنرهای معاصر، بینال، فرهنگسرای نیاوران، شهر رم ایتالیا، تأتر کوچک و گالریهای تهران و شهرستانها برپا ساخت. تلاش عبدالله رحیمی در آفرینش مناظر سنتی ایرانی که اکنون تنها زوایای دور و تاریکی از آنها در اذهان افراد قدیمی باقی مانده، شایان توجه و فراخور قدردانی است.

استاد شهیدی و اهدای ۱۴ سکه آزادی

استاد دکتر سیدجعفر شهیدی ۱۴ سکه طلای جایزه خود را بخاطر ترجمه نهج البلاغه به ۱۴ تن از آموزشیاران نهضت سوادآموزی در روستاهای دورافتاده اهداء کرد.

نهج البلاغه ترجمه استاد شهیدی بعنوان کتاب سال ۶۹ شناخته شده بود.

دکتر شهیدی پیش از این نیز جایزه مشابهی را که بواسطه تحریر یکی از کتابهای خود دریافت داشته بود به آموزشیاران نهضت سوادآموزی اهداء کرده بود.

معرفی کتابی درباره فلسفه ملاصدرا

طی مراسمی که در دی ماه سال جاری با حضور جمعی از استادان دانشگاه داکا، علما، دانشمندان و گروهی از روشنفکران و روزنامه‌نگاران بنگلادشی برگزار شد کتاب حکمت متعالیه عقلیه درباره فلسفه ملاصدرا مورد بحث و بررسی قرارگرفت.

این کتاب اخیراً به همت محمدفریدالدین خان سرپرست برنامه بنگالی رادیو تهران و براساس کتاب اصول فلسفه و روش رئالیسم علامه طباطبائی به زبان ساده بنگالی ترجمه و انتشار یافته است.

شایان ذکر است که از این نویسنده، سال گذشته نیز کتابهایی به نام اشعار امام خمینی (ره) و داستانهای مثنوی منتشر شده است.

مجسمه حکیم ابوالقاسم فردوسی شاعر بزرگ پارسی سرای ایرانی و خالق شاهنامه در میدان آزادی شهر دوشنبه نصب می‌شود.

دیگر از قهرمانان شاهنامه جایگزین مجسمه لنین خواهد شد.

برای ساخت این مجسمه‌ها ۵ میلیون روبل از سوی شورای نمایندگان خلق شهر (دوشنبه) اختصاص یافته است.

نخستین نمایشگاه دوسالانهٔ ایران روز ۲۸ آذرماه به کار خود پایان داد. در مراسم اختتامیه این نمایشگاه، ابتدا آقای سیدمحمدصحفی، مدیرکل هنرهای تجسمی پیرامون چگونگی برگزاری نمایشگاه دوسالانه نقاشی ایران اظهار داشت: «نمایشگاهی که طی یك ماه گذشته شاهد برپایی و استقبال پرشور از آن بودیم، کاری بزرگ بود که با همت و تلاش نقاشان و دست‌اندرکاران از حدود یك سال پیش در حوزه معاونت هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی طراحی و به مورد اجراء گذاشته شد. این نمایشگاه که برای نخستین بار در ابعادی بزرگ و با طیفی چنین متنوع برگزار شد، توانست حضور همه هنرمندان را از اساتید بزرگوار و پیشکسوت نقاش گرفته تا جوانان پرتلاش که پا به عرصه فعالیت جدی در باب هنر نقاشی نهاده‌اند، به خود جلب کند.»

همچنین آقای صحفی درباره تأملی بر ویژگیهای این نمایشگاه گفت: «اولین نمایشگاه دوسالانه نقاشان ایران، دارای ویژگیهایی بود که جای آن دارد منتقدان هنری و علاقمندان به هنرهای تجسمی پیرامون آن بسیار بنویسند و صاحب‌نظران ارجمند درباره آن بسیار بگویند تا بتوان قدم بعدی را محکم‌تر برداشت و نقاشان بتوانند دقیق‌تر ببینند و عالمانه‌تر قلم برگیرند.» مدیرکل هنرهای تجسمی در ادامه سخنانش، ضمن اشاره به چگونگی شکل‌گیری و برگزاری این نمایشگاه، فعالیتهای فرهنگی انجام شده در طول برگزاری نمایشگاه دوسالانه را برشمرد. پس از پایان این سخنرانی، اسامی نقاشان برتر ایران قرائت شد. هیأت داوران مرکب از آقایان جوادحمیدی، جلیل ضیاءپور، حبیب الله آیت‌اللهی، مرتضی ممیز، مهدی حسینی، علی رجبی و ناصر پلنگی از میان حدود چهارصد اثر نقاشی متعلق به ۲۶۳ هنرمند، آثار منتخب نمایشگاه را به شرح زیر اعلام کرد. شایان ذکر است که منتخبین با احراز اکثریت آراء (حداقل ۴ رأی از ۷ رأی) انتخاب شده‌اند:

۱ـ خانم مهنازآقازاده

به خاطر استفاده از عناصر هنر تزئینی ایران در ترکیبی تازه ـ در تابلوی طبیعت بیجان.

۲ـ نصرالله افجه‌ای

به جهت برداشت صمیمانه تصویری از عناصر خوشنویسی ـ در تابلوی ترکیب بندی.

۳ـ خانم زهره تبریزی

به جهت ترکیبی ملهم از کتیبه نگاریهای ایرانی و توجه به موضوعات بومی ـ در تابلوی کارگاه کوزه گری

۴ـ حجت‌الاسلام محمدعلی جوادی

به منظور ایجاد نوعی بیان تصویری تازه در ارائه مفاهیم مذهبی ـ در تابلوی انتفاضه

۵ـ خانم شهلا حبیبی سرابی

به جهت استفاده از عناصر تزئینی ایرانی در ترکیبی تازه ـ در تابلوی سرود عشق.

۶ـ آقای حسین خسروجردی

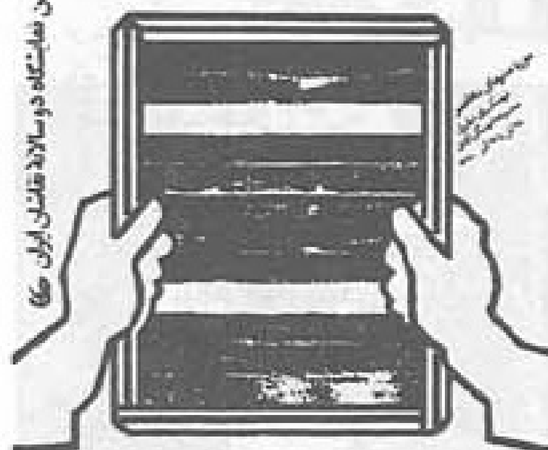
به منظور ایجاد نوعی بیان تصویری ـ توصیفی در رائه مفاهیم زمانه ـ در تابلوی صهیونیست.

۷ـ آقای علی ذاکری

به جهت ترکیب بندی تازه در نمایش سنن مذهبی ـ در تابلوی عاشورا.

۸ـ آقای جعفر روحبخش

نقاشان برتر ایران



به خاطر توجه به سنتهای هنری ایران ـ در تابلوی ترکیب بندی.

۹ـ خانم فیروزه صابری

به منظور استفاده مطلوب از نقوش بومی در بیانی توصیفی ـ در تابلوی لیلی و مجنون.

۱۰ـ آقای ابراهیم صاحب اختیاری

به جهت بهره گیری از رنگهای ایرانی در بیانی شاعرانه ـ در تابلوی دیار آرزوها.

۱۱ـ آقای حبیب صادقی

به مناسبت نگاه کارشگرانه در آفرینش تموج رنگهای ایرانی ـ در تابلوی هجران.

۱۲ـ آقای سعیدعبدالباقی

به خاطر استفادهٔ درست از ارزشها و تباین رنگی در ترکیب بندی ـ در تابلوی طبیعت بیجان.

۱۳ـ خانم مهتامعینی

به جهت درك و ارائه لطافت روشنائی در نقاشی ـ در تابلوی طبیعت بیجان.

۱۴ـ آقای بهروزموسوی

به مناسبت جستجوهای فنی در ارائه فضائی ویژه ـ در تابلوی ستایش طبیعت.

۱۵ـ آقای کاوه نامغ

به خاطر برداشت صمیمانه از تخیلات کودکانه ـ در تابلوی بدون عنوان.

۱۶ـ خانم آزادهٔ یاوری

به مناسبت نمایش ترکیبی از نور و رنگ محیط ـ در تابلوی هزارویك برگ.

● هیأت داوران همچنین افراد نامبرده زیر را به دلیل ارائه آثار خوب مورد تشویق قرارداد:

۱ـ خانم مینواسعدی
۲ـ آقای محمدعلی ترقی جاه
۳ـ خانم مریم جواهری
۴ـ آقای عطاء‌ا...ذی نوری
۵ـ آقای عباس رستمیان
۶ـ آقای همایون سلیمی
۷ـ آقای یعقوب عمامه پیچ
۸ـ آقای رضاغازی زاده
۹ـ خانم ملیح ناصری
۱۰ـ خانم گیزلاوارگاسپنائی

● هیأت داوران نسبت به اساتید و نقاشان یاد شده زیر که تلاش مجدانه‌ای در برداشتهای گوناگون نقاشی داشته‌اند و همچنین آثار خود را در نمایشگاه شرکت داده‌اند لوح افتخار تقدیم می‌کند:

۱ـ آقای حسن اسمیعل زاده
۲ـ آقای احمداسفندیاری
۳ـ آقای محمدصادق بریرانی
۴ـ آقای حسین محجوبی
۵ـ آقای محمدزنگه
۶ـ آقای علی اکبر صادقی
۷ـ آقای محمداحصائی

لازم به ذکر است هنرمندان نامبرده زیر طی یك داوری مستقل دیگر، آثارشان بعنوان آثار منتخب نمایشگاه با مضمون حمایت از قیام اسلامی مردم فلسطین برگزیده شد:

۱ـ آقای ایرج اسکندری ـ در تابلوی فلسطین
۲ـ آقای رضابخشی ـ در تابلوی ایستادگی
۳ـ آقای کاظم چلیپا ـ در تابلوی تداوم
۴ـ آقای سیدمحمدحسین رحمتی ـ در تابلوی احتضار صهیونیست
۵ـ آقای بهزاد شیشه گران ـ در تابلوی فلسطین
۶ـ آقای حسین صدری ـ در تابلوی میزکنفرانس

کرک داگلاس: فرزندانم را از نزدیکی به دنیای هنر برحذر داشته‌ام، ولی...

«کرک داگلاس» هنرپیشه معروف امریکایی که اکنون در سن ۷۰ سالگی به سر می‌برد، می‌گوید: وقتی نقشهایی را که در طول عمرم در سینما بازی کرده‌ام، به یاد می‌اورم، آنها امروز بیش ازهمیشه برایم حقیقی جلوه می‌کنند. دیگر این فیلمها جزیی اززندگی من شده‌اند. ولی نمی‌دانم آیا براستی آنها مرا سعادتمند کرده‌اند؟ زیرانمی‌دانم بازی در فیلم انتخاب خودم بودیا تقدیر و سرنوشت. او ادامه می‌دهد: زندگی هنرپیشه‌ها آسان نیست. من بارها از دست هوادارانم به پلیس متوسل شده‌ام و فرزندانم را از نزدیکی به دنیای هنر برحذر داشته‌ام. زیرا مشکلات آن زیاد است و فرصتهای موفقیت اندك. هنرپیشه، انسانی مخرب است و همواره مواجه با فشارهای گوناگون و تنهاست. اما فرزندانم به حرف من توجهی نکردند و همگی آنها در زمینه‌های هنری کار می‌کنند و موفق هم می‌شوند.

گفتنی است که کرك داگلاس تاکنون در فیلمهایی نظیر: اسپارتاکوس، تکخال در آستین، دلیجان آتش، فاجعه درسال ۲۰۰۰ بازی کرده است. همچنین مایکل داگلاس که پا جای پدر گذاشته، به دریافت جایزه اسکار هم نایل آمده است.

دهمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر در سیزدهمین سال پیروزی انقلاب اسلامی ایران

دهمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر، همزمان با بزرگداشت سیزدهمین سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی از ۱۲ تا ۲۲ بهمن ماه در تهران برگزار خواهد شد.

جشنوارهٔ امسال در بخشهای «مسابقه سینمای ایران»، خارج از مسابقه، «مسابقه فیلمهای اول و دوم سینمای ایران»، «سینمای ایران در یك سكانس»، «مسابقه پوستر، عكس و آنونس»، «جشنواره جشنواره‌ها»، «نمایشهای ویژه»، «دادوستدتصویر و كلام»، «ادبیات و سینمای شوروی»، «آكیرا كوروساوا، شرق، ایمان به فرجام نیك»، «اینگمار برگمان، غرب، تردید و سرگشتگی»، «استادان خاموش سینمای فرانسه»، «سفیران خنده»، «چشم اندازسینمای افریقا»، «سینمای فلسطین، جلوه های مقاومت» برگزار خواهد شد.

در بخش مسابقه سینمای ایران ۲۰ فیلم به نمایش درخواهند آمد كه در حال حاضر ۵۴ فیلم به شرح ذیل تقاضای شركت در جشنواره را كرده‌اند:

۱ـ آبادانی ها (كیانوش عیاری)
۲ـ آقای بخشدار (خسرومعصومی)
۳ـ آلفا هنوز زنده است (فیروز زنوزی جلالی)
۴ـ آواز تهران (كامران قدكچیان)
۵ـ افسانه شهرلاجوردی (محمدعلی نجفی)
۶ـ امید (حبیب كاوش)
۷ـ انفجار در اتاق عمل (رحیم رحیمی پور)
۸ـ اوینار (شهرام اسدی)
۹ـ بانو (داریوش مهرجویی)
۱۰ـ بدوك (مجیدمجیدی)
۱۱ـ برخورد (سیروس الوند)
۱۲ـ پرنده آهنین (علی شاه حاتمی)
۱۳ـ پرنده مهاجر (سیدخلیل اله نعمت زاده ماهانی)
۱۴ـ پرواز در نهایت (محمدمهدی عسگرپور)
۱۵ـ پوتین (عبداله باكیده)
۱۶ـ تبعیدیها (جهانگیر جهانگیری)
۱۷ـ جیب‌برها به بهشت نمی‌روند (ابوالحسن داودی)
۱۸ـ خانه خلوت (مهدی صباغزاده)
۱۹ـ خمره (ابراهیم فروزش)
۲۰ـ دادستان (بزرگمهر رفیعا)
۲۱ـ در زیر آسمان (حسین قاسمی جامی)
۲۲ـ دره شاپركها (فریال بهزاد)
۲۳ـ دلشدگان (علی حاتمی)
۲۴ـ دندان (حسین فردرو)
۲۵ـ دوچرخه ـ خانواده كوچك ما (شاپورقریب)
۲۶ـ دونفر و نصفی (یدالله صمدی)
۲۷ـ دونیمه سیب (كیانوش عیاری)
۲۸ـ دوهمسفر (اصغرهاشمی)
۲۹ـ دیگه چه خبر؟ (تهمینه میلانی)
۳۰ـ راه و بیراه (سیامك شایقی)
۳۱ـ رقص خاك (ابوالفضل جلیلی)
۳۲ـ روزی روزگاری سینما (محسن مخملباف)
۳۳ـ زندگی و دیگر هیچ (عباس كیارستمی)
۳۴ـ ساده لوح (مهدی فخیم زاده)
۳۵ـ سنفونی صحرا (محمدحسین حقیقی)
۳۶ـ سهندریا (عبدالجبار دلدار)
۳۷ـ سیرك بزرگ (اكبرخواجویی)
۳۸ـ شتاب زده (مهدی فخیم زاده)
۳۹ـ شقایق (مجیدقاری زاده)
۴۰ـ شهر در دست بچه ها (اسماعیل براری)
۴۱ـ عشق من، شهر من (اسماعیل قوی تن)
۴۲ـ قربانی (رسول صدرعاملی)
۴۳ـ قرق (احمدهاشمی)
۴۴ـ گلها و گلوله‌ها (ناصرمهدی‌پور)
۴۵ـ مار (مجیدجوانمرد)
۴۶ـ مرغابی وحشی (مسعودكرامتی)
۴۷ـ مسافران (بهرام بیضایی)
۴۸ـ مسافران دره انار (یدالله نوعصری)
۴۹ـ موتو (محمدعلی نظریان)
۵۰ـ نرگس (رخشان بنی اعتماد)
۵۱ـ نیاز (علیرضا داودنژاد)
۵۲ـ وصل نیكان (ابراهیم حاتمی)
۵۳ـ هوای تازه عشق (شهریار پارسی پور)
۵۴ـ هور در آتش (عزیزالله حمیدنژاد)

«مجمع شعر اهل بیت» در حوزه

واحد ادبیات حوزهٔ هنری در جهت توجه به مقوله شعر، اقدام به برپایی «مجمع شعر اهل بیت» و جلسات بحث درباره مبانی نقد شعر كرده است.

در این مجمع كه با حضور بزرگان شعر معاصر برگزار می شود، تمامی شعرای معاصر و نغمه سرایان مذهبی و دیگر علاقمندان می توانند شركت كنند. این جلسات یك هفته در میان روزهای سه‌شنبه در محل حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی واقع در خیابان حافظ نبش سمیه از ساعت ۱۶ الی ۱۸ برگزار می شود.

بازیگری كه شاید نامزد ریاست جمهوری فرانسه می‌شد!

ایومونتان بازیگر مشهور ایتالیایی كه اخیراً در فرانسه درگذشته است، قرار بود نامزد ریاست جمهوری فرانسه شود.

او به هنگام مرگ هفتادسال سن داشت و یك هفته قبل از مرگ، سالروز تولدش را به همراه همسرش كارول و فرزند سه سال و نیمه‌اش جشن گرفته بود مونتان كه از چهارسال پیش از بیماری قلبی و كبدی رنج می برد و سرانجام بر اثر یك حمله قلبی، ماه گذشته در پاریس درگذشت.

هالیوود و بربادرفته‌ای دیگر



«اسكارلت» عنوان كتابی است كه «الكساندر ایپلای» آن را در دنباله رمان معروف «بربادرفته» اثر مارگارت میچل نگاشته است، و این در حالی است كه از زمان نگارش كتاب «بربادرفته» نیم قرن می گذرد. در آن هنگام یعنی سال ۱۹۳۹ برای یافتن هنرپیشه زنی كه برای ایفای نقش اسكارلت مناسب باشد، معادل ۹۲ هزار دلار پیشنهاد شد و بازیگران زیادی نظیر: «لاناتورنر»، «بیت‌دایفست» و «ایداالوپینو» برای بازیگری نقش اسكارلت مورد آزمایش قرارگرفتند و سرانجام قرعه به نام «ایوان لی» یك زن انگلیسی گمنام افتاد. اكنون كه در نظر است قسمت دوم این رمان با عنوان اسكارلت به تصویر كشیده شود، بار دیگر رقابت شدیدی در میان بازیگران درگرفته است و تاكنون از میان بازیگران امریكایی «جولیارو برتز» بیشترین آراء را از آن خود ساخته و شانسهای بعدی پس از او، متعلق به «جی سالیمور»، «دیمی مور» و «كاترین زیتاجونز» است.

منوچهر شیبانی، شاعری كه زودتر از همه با نیما انس گرفت.

منوچهر شیبانی شاعری كه پیشتر از همه به درك نیما نایل آمده بود در سن ۶۸ سالگی درگذشت.

«جرقه»، «آتشكده خاموش» و «سرابهای كویر» عناوین كتبی است كه نام شیبانی را با خود به یدك می كشند. همچنین آخرین نمایشگاه نقاشیهای او در گالری سیحون برگزار شد.

كشف سونات موزارت بعداز گذشت ۱۳۰ سال

مدیریت سالن حراج ساوتبی اخیراً اعلام كرد كه یك قطعه سونات خطی متعلق به موزارت بعداز ۱۳۰ سال پیدا شده و به مزایده علنی گذاشته خواهد شد.

مدیر این سالن افزود كه این قطعه موسیقی حداقل به مبلغ ۲۰۰ هزار لیره استرلینگ (۲۴۰ هزار دلار) فروخته خواهد شد.

شایان ذكر است این سونات كه مخصوص كلیسا، برای ارگ ساخته شده و از سال ۱۸۶۴ میلادی گمشده بود، درضمن صاحب فعلی این سونات كه خواسته است نام او فاش نشود، نمی‌دانسته كه متعلق به چه كسی است و یا چه ارزشی دارد.

تأسیس کرسی زبان فارسی در انستیتو جواهر لعل نهرو در هند

کرسی زبان فارسی در انستیتو جواهر لعل نهرو از اردیبهشت ماه سال آینده آغاز به کار خواهد کرد و در صورت استقبال از آن، در ۶۰ شعبه این مرکز کرسی زبان فارسی تأسیس خواهد شد.

مطلب فوق را «راماکریشنا»، رئیس مرکز فرهنگی هند در ملاقات با نورمحمدان مسئول خانه فرهنگ ایران در بمبئی اعلام کرد و مسئول خانهٔ فرهنگ جمهوری اسلامی ایران در بمبئی، آمادگی ایران را برای اعزام استاد و سایر امکانات آموزشی زبان فارسی محرز دانست.

شایان ذکر است که مرکز فرهنگی هند در سال ۱۹۳۷ با هدف توسعه روابط فرهنگی با سایر کشورها تأسیس شد و هم اکنون دارای ۶۰ شعبه داخلی و چندین شعبه خارجی در کشورهای ایتالیا، آمریکا، انگلیس و آلمان است. این مرکز تاکنون ۵ هزار جلد کتاب دربارهٔ فرهنگ منتشر کرده و دارای انتشارات متعددی در مورد زبان و فرهنگهای ملل مختلف است.

«کامکار»های هنرمند بار دیگر برروی صحنه

به همت مرکز سرود و آهنگهای انقلابی و انجمن موسیقی ایران، فرزندان استاد حسن کامکار و نوهٔ او (امید لطفی) در بزرگداشت این استاد بزرگ موسیقی که درحال حاضر در بستر بیماری به سر می‌برد، کنسرتی اجرا کردند که با استقبال بی‌نظیر دوستداران موسیقی اصیل و محلی روبه‌رو گردید. این برنامه در پنج‌شب از ۱۱ تا ۱۵ دی ماه در مجموعهٔ فرهنگی آزادی برگزار شد.

در قسمت اول برنامه، نوای موسیقی سنتی در دستگاه سه‌گاه، فضای سالن را پر کرد. آنگاه پیش درآمدی از پشنگ کامکار نواخته شد. ساز و آواز با صدای بیژن کامکار، اجرای تصنیف جمال جانان و دوباره ساز و آواز و اجرای تصنیف «من از روز ازل» ساختهٔ مرتضی محجوبی در بخش اول برنامهٔ این



کنسرت، استقبال چشمگیر همگان را به دنبال داشت.

قسمت دوم برنامه به تکنوازی سنتور «اردوان کامکار» اختصاص داشت. قسمت سوم و چهارم این کنسرت شامل اجرای برنامهٔ موسیقی کردی (با تنظیم اردوان)، موسیقی دراویش کردستان (با تنظیم بیژن) بود.

پشنگ، بیژن، قشنگ، اردشیر، ارژنگ، ارسلان، اردوان کامکار و امید لطفی (نوهٔ استاد کامکار در اولین حضور خود برصحنه) به حق نشان دادند که دست‌پروردگان شایستهٔ استاد حسن کامکارند.

چهارمین نمایشگاه سالانه عکس در موزهٔ هنرهای معاصر



چهارمین نمایشگاه سالانه عکس ایران از روز پنجم دی ماه سال جاری به مدت ۲۵ روز در موزه هنرهای معاصر تهران برگزار شد. این نمایشگاه دارای سه بخش تك عکس، مجموعه عکس و یك بخش جنبی است که ازمیان ۴ هزار و ۸۵ قطعه عکس ۵۷۲ عکاس ایران در بخش تك عکس، ۲۲۰ قطعه عکس و در بخش مجموعه عکس نیز ۸۰ مجموعه عکس انتخاب شده که شامل ۳۲۲ قطعه عکس است. از بنیاد عکسهای مطبوعاتی جهان در هلند نیز ۲۳۰ قطعه عکس ارسال شده که در بخش جنبی این نمایشگاه به نمایش گذاشته می شود. این عکسها مجموعه بهترین عکسهای سال ۹۰ جهان است که نشانگر فعالیت حرفه‌ای عکاسان جهان است.

جوایز چهارمین نمایشگاه سالانه عکس ایران عبارتند از:

بخش مجموعه عکس یك دستگاه دوربین عکاسی به همراه لنزواید و تله برای سه نفر عکاسان ممتاز.

پنج سکه بهار آزادی به هر یك از سه نفر عکاس ممتاز، سه سکه بهار آزادی به هر یك از پنج عکاس برگزیده.

دیپلم ویژه نمایشگاه، برای کلیه عکاسان برنده بخش تك عکس:

یك دستگاه دوربین عکاسی به همراه لنز واید و تله برای سه عکس ممتاز.

یك سکه بهارآزادی به هر یك از ده عکس برگزیده
دیپلم ویژه نمایشگاه برای کلیه عکسهای برنده.

شناسایی ۱۲ جلد کتاب خطی نفیس در سمنان

اداره کل میراث فرهنگی استان سمنان، ۱۲ جلد کتاب نفیس خطی را که عمر آنها به بیش از ۱۰۰ سال می‌رسد، در سمنان شناسایی و جمع‌آوری کرد.

بیشتر این کتابها، کلام‌الله مجید و کتاب دعای خطی است.

نمایش جلوه‌های هنر اصیل ایرانی در شهر دوشنبه

به دنبال سفر یك هیئت سیاسی، فرهنگی و اقتصادی، یك گروه موسیقی اصیل ایرانی در شهر دوشنبه ـ پایتخت تاجیکستان ـ جلوه‌هایی از هنر اصیل منقطع وگستردهٔ فرهنگ ایران را به نمایش گذاشت. گفتنی است که هادی غفاری نماینده مجلس شورای اسلامی، دکتر حداد عادل معاون وزیر آموزش و پرورش، حمید سبزواری و سپیده کاشانی دو تن از شعرای معاصر از جمله اعضای این هیأت ایرانی بودند.

نگارخانه سبز و نمایش آثار نقاشی خط



گردش ماهرانه قلم که با نجوایی دلنشین همراه است ابیاتی را منقوش و جاویدان می‌سازد که وجدآفرین است و شور و شوقی وصف‌ناشدنی در آدمی پدیدار می سازد.

«اکبر یگاه» که تبحر قابل ملاحظه‌ای در عرصه نقاشی خط دارد آخرین اثرهایش را در نگارخانه سبز به نمایش گذاشت و گروهی کثیر از شیفتگان هنر خوشنویسی از نمایشگاه، وی بازدید کردند.

نمایشگاه آثار نقاشی خط این خطاط و خوشنویس تا ۲۸ دی ماه مفتوح بود.

جستجوی نقوش اساطیری در تابلوهای نصراللهی

اگر که رؤیاها بازتابی از آرزوهای ناخودآگاه و اضطرابهای فردند، اسطوره‌ها به قول ویلفرد گورین «تجسم نمادین امیدها، ارزشها، ترسها و آمال مردمند». این نقوش اساطیری را بی گمان در تابلوهای نصراللهی می‌توان به چشم دید. او نقاشی از اهالی این سده است. نقاشی که می‌رود سبك ویژهٔ خود را بازیابد و به وحدت و استحکام برسد. تابلوهایش

بی هیچ تصنعی قطره قطرهٔ جان شیدای اوست. او با انواع رنگهای آبی و سبز زندگی می کند. در آثارش حرکت موج می‌زند و از عناصر به‌گونه‌ای کمك می گیرد که بیننده احساس حرکت می کند. درکنار رنگهای عمدتا آبی فیروزه‌ای ـ نماد هنر اصیل ایرانی ـ سبز، سرخ و صورتی، عنصر خط حاکم است که با رنگ سیاه، سطوحی بی نظیر می آفریند. گاه سطوحی وسیع، گاه خرد و کوچك.

عمده‌ترین ویژگی آثار این نقاش، سطوح رنگارنگ و خطوط منحنی است. او نقاش سطح است و نه حجم، و در این گستره، بیش از همه متأثر از شاگال و پل کله است. ویژگی دیگرش اما نگاه شرقی اوست. خطوط مشبك رنگارنگ. اُرسی یا شیشه‌های هندسی خوش تراش و رنگین ـ آبی، زرد، سفید، سبز و عنابی ـ گلبوته‌های چادر و پیراهن که یادآور جامه‌های سنتی زادگاه سرسبز او مازندران است. در برخی از تابلوهایش، رگه‌های اکسپرسیونیستی می توان دید. با



اینحال، او از ایسم‌ها به دور است و همواره بر آن است که چیزی نو بیافریند.

نمایشگاه آثار نقاشی احمد نصراللهی که از پنجم دی ماه به مدت ۱۰ روز در نگارخانه نور برپا بود، با استقبال بسیار خوب علاقمندان هنر نقاشی روبرو شد.

در فرصتی که دست داد پای صحبت نصراللهی نشستیم. از هنر پرسیدیم و تعریف آن و او در جواب گفت: «قدیمی ترین آثار به جا ماندهٔ بشر، از تصاویر غار لاسکو و آلتامیرا گرفته تا نقوش باستانی میانرودان و درهٔ نیل، هریك ثبت لحظات باشکوه انسان به هنگام درگیری‌اش با طبیعت رام‌نشدنی و بازگو کنندهٔ آرزوهایی است که با خطوطی ساده، نوعی همدردی و همزیستی و عشق به جهان پیرامونش باز نموده شده است.

هنر خود زندگی است و زندگی نیز هنر است».

نصراللهی همچنین دربارهٔ بیدارسازی غریزهٔ هنری کودکان جامعه اظهار داشت: «کودکان با تخیل کودکانه‌اشان به بازنمایی واقعی طبیعت و محیط توجهی ندارند، بلکه ذهنیت قویتری دارند و به جنبه‌های ذهنی اشیاء بیشتر توجه می کنند و به کیفیت واقعی‌اش اهمیتی نمی‌دهند. نخست باید محدودیتهای هنرهای تجسمی را برای کودك کم کرد و تا حد امکان آنها را از بین برد. مثلا حجم، پرسپکتیو و غیره برای کودك محدودیت آفرین هستند و او هرچه از این محدودیتها دورتر باشد، ذهنیتش شفافتر می شود و به بازنمایی نفسانیات خود بیشتر علاقه نشان می دهد و به این ترتیب غریزهٔ هنری کودك بیدار می شود.

در پایان این گفتگوی کوتاه، نصراللهی با اشاره به این موضوع که هنری ماندگارتر و اصیل تر است که دارای هویت فرهنگی ویژه خویش باشد، اظهار داشت: «بی تردید اگر نقاشان معاصر ما تنها کپی کاران هنر مدرن و فرامدرن و مقلد صوری این مکاتب باشند، آثاری بی ارزش به وجود خواهند آورد».

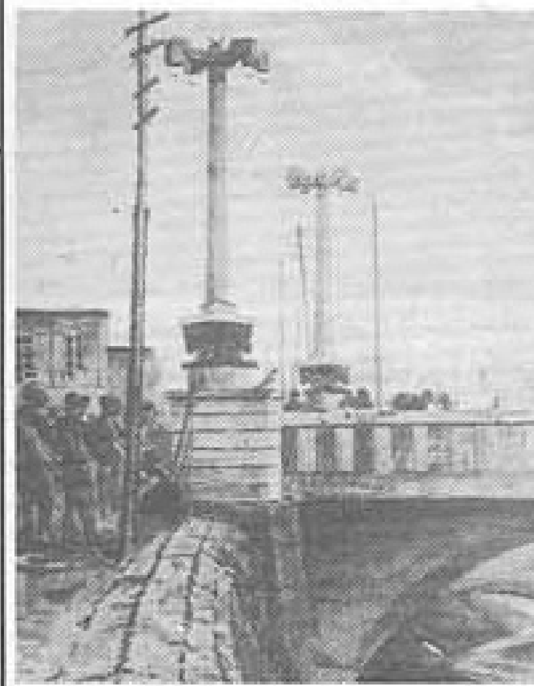
تمو‌ج و حرکت در تابلوهای نقاشی ناصر نورمحمدزاده

بعد ازظهر گرم یك روز تابستان است، درختان تبریزی قد برافراشته و سایه‌های دلنشین آنها، بخشی از جادهٔ روستای «اُزگل» را پوشانده، آن سوتر درختان اقاقیا با برگهای زرین، پیکر به دست ترنم باد سپرده‌اند و مرد روستایی میوه‌هایش را بر دو استر نهاده و به طرف شهر روان است...

۳۰ تابلوی آبرنگ ناصر نورمحمدزاده در نگارخانه شیخ بر سینه ریز دیوار قرار گرفت و گروهی از دانشجویان رشته هنر دانشگاهها و علاقمندان هنر نقاشی از این نمایشگاه که تا ۱۰ دی ماه ادامه داشت بازدید کردند.

یکی از اساتید رشته هنر دانشگاه تهران عقیده داشت که تابلوهای ناصر نورمحمدزاده سرشار از تموج و حرکت است و آثار این هنرمند از خلاقیتی شایان توجه برخوردار است.

عکس پل قاری تبریز را نشان می دهد.



توضیح و تصحیح

در شمارهٔ ۲۴ ادبستان، مطلبی تحت عنوان «گفتگو با استاد علی تجویدی دربارهٔ استاد ابوالحسن صبا» به چاپ رسید که متاسفانه چند غلط چاپی در آن وجود داشت که بدینوسیله تصحیح می گردد:

سیصد و سی و شش بعد هزار (صفحه ۳۰ ـ ستون اول)

از نوال زمانه هیچ نداشت (صفحه ۳۰ ـ ستون اول)

رفت از دست ما صبا چه صبا (صفحه ۳۰ ـ ستون دوم)

اختری بود و زود آفل شد (صفحه ۳۰ ـ ستون دوم)

یادگارت علی تجویدی (صفحه ۳۰ ـ ستون دوم)

جمله اید ـ ناتمام خواهد ماند، پس بجاست که در این (صفحه ۳۰ ـ ستون دوم).

ضمناً در شمارهٔ گذشته ادبستان یك پاراگراف از پایان مطلب «صبا، از نگاه دیگران» به علت اشکالات فنی از قلم افتاد که بدینوسیله از استاد فرامرز پایور پوزش می طلبیم.

طرح تامین عادلانه فیلم برای سینماهای همطراز کشور

«طرح تامین عادلانه فیلم برای سینماهای همطراز کشور با تصویب در شورای پخش فیلم، به زودی اجرا خواهد شد.»

با اجرای این طرح به بسیاری از خواسته‌های تماشاگران سینما در شهرستانها توجه شده و مشکلات موجود بین صاحبان فیلم و سینماها کاهش خواهد یافت. همچنین براساس این طرح، فیلم ایرانی مورد حمایت بیشتر قرار خواهد گرفت و سعی می شود که از ظرفیت کامل سینماها استفاده شود.

هدف از اجرای این طرح عبارت است از بالفعل نمودن کلیه امکانات بالقوه سینماها، استفاده کامل از ظرفیت سالن های نمایش، جذب افراد و مخاطبان جدید، حمایت از تولیدات سینمای ایران، جلوگیری از رقابت ناسالم، بوجود آوردن فصول مختلف و باصطلاح سزون های سینمائی، جلوگیری از رکود یا تعطیل سینماهای شهرستان‌ها، اکران شدن فیلم ایرانی در زمانی مناسب، ایجاد رقابت سالم و برابر برای سینماها و بهینه‌سازی وضعیت فعلی، تقویت سینماهای درجه دو و اصلاح و تغییر ساختارهای قدیمی.

اجرای این طرح به صورت آزمایشی در شهرستان قزوین از مدتی قبل آغاز شده است و به زودی با جمع بندی نتایج بدست آمده، با همکاری مسئولان و مدیران سینماها در دیگر شهرهای کشور به تدریج اجرا خواهد شد.

اجتماعی

□ مقررات شهرسازی ومعماری و طرحهای جامع (مصوب شورای عالی شهرسازی ومعماری ایران)
مرکزمطالعات وتحقیقات شهرسازی ومعماری ایران وابسته به وزارت مسکن وشهرسازی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۰۱ ص ـ ۵۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ جوان ومشکلات فکری (مجموعه سخنرانی در سمینار وحدت حوزه و دانشگاه)
نشر خرم ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۴۸ ص ـ ۱۱۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

ادبیات

□ غزلیات خواجوی کرمانی
خواجوی کرمانی ـ به کوشش حمید مظهری ـ انتشارات خدمات فرهنگی ـ کرمان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۴۶۹ ص ـ ۵۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ حافظیات (مجموعهٔ مقالات دربارهٔ حافظ)
علیرضا ذکاوتی قراگزلو ـ شرکت انتشارات مسلم ـ همدان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۰۸ ص ـ ۱۸۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ گلبانگ بختیاری (مجموعهٔ اشعار با گویش بختیاری)
داراب رئیسی ـ انتشارات عشایری وابسته به سازمان امور عشایری ایران ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۴۳ ص ـ ۱۰۰۰ ریال (جلد شومیز) ـ ۲۲۰۰ ریال (زرکوب) ـ قطع وزیری.

□ در جستجوی سرچشمه های الهام شاعران
ولی الله درودیان ـ نشر چشمه ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۲۴ ص ـ ۶۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

روسالکا (دو نمایشنامه)
الکساندر پوشکین ـ ترجمه: پرویز علمایی ـ نشر نی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۱۲ ص ـ ۶۰۰ ریال ـ قطع جیبی.

□ در آبگینه‌ی شب (مجموعه شعر)
مهدی غفوری ساداتیه (م. فقیر) ـ مشهد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ مؤسسه چاپ و انتشارات و گرافیک دانشگاه فردوسی مشهد ـ ۱۷۶ ص ـ ۶۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ خاکستر سکوت (مجموعهٔ شعر)
علی میرادی ـ ناشر: مؤلف ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۹۷ ص ـ ۵۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ باغهای نارون (مجموعهٔ غزل)
مرتضی نوربخش ـ حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۸۰ ص ـ ۲۴۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ شرح غزلیّاتی چند از حافظ
تألیف: دکتر حسین بحرالعلومی ـ انتشارات الزهرا ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۵۴ ص ـ ۹۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ عشیره (مجموعه داستان)
احمد غلامی ـ ناشر: نهاد هنر و ادبیات ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۵۹ صفحه ـ ۳۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ نفثة المصدور
شهاب‌الدین محمد خرندزی زیدری نسوی ـ تصحیح و تحقیق: دکتر امیر حسن یزدگردی ـ نشر ویراستار ـ تهران ـ چاپ دوم ۱۳۷۰ ـ ۷۹+۷۶۴ ص ـ ۶۰۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ شرح غزلهای صائب تبریزی
دکتر حسین محمدزاده صدیق ـ مؤسسه خدمات فرهنگی تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۶۲ ص ـ ۱۱۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ ماموریت حساس
سرگئی میخالکوف ـ ترجمهٔ غلامحسین متین ـ انتشارات نوید ـ شیراز ـ چاپ دوم ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۱۰ ص ـ ۶۸ تومان ـ قطع رقعی.

□ ستاره ناهید یا داستان خرداد و مرداد (به مناسبت کنگره بزرگداشت استاد معین ـ دانشگاه گیلان ۲۵ـ۲۷ اردیبهشت ۱۳۷۰)
دکتر محمد معین ـ موسسه انتشارات ویسمن ـ تهران ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۵۳ ص ـ ۴۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ ۴۰ شعر
دکتر سیروس شمیسا ـ مؤسسه انتشارات ویسمن، تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۷۸ ص ـ ۵۰۰ ریال قطع رقعی.

□ آقای مستر فاکس (مجموعه قصه)
محمد کرمی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۶۹ ـ ۲۲۳ ص ـ ۱۰۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ متن انتقادی جوامع الحکایات و لوامع الروایات
تالیف: سدیدالدین محمد عوفی (جزو اول از قسم چهارم)
به مقابله و تصحیح و تحشیه و تعلیق: مظاهر مصفا ـ ناشر: موسسه مطالعات وتحقیقات فرهنگی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۲۹ ص ـ ۱۶۲۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ کلیات دیوان پروین اعتصامی
به کوشش محمد نقی بابایی ـ نشر کتاب نمونه ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۹۲ ص ـ ۱۰۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی درادبیات فارسی.
تألیف: دکتر محمد جعفر یاحقی ـ ناشر: موسسه مطالعات تحقیقات فرهنگی و انتشارات سروش ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۴۷۱ ص ـ ۳۳۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

اقتصاد

□ اسرار بانکهای سویس
تی. آر. فهرباخ ـ ترجمهٔ آلبرت برناردی ـ شرکت کتاب برای همه ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۶۲ ص ـ ۱۲۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ اصول سازماندهی و مدیریت در تعاونیها
علیرضا شیرانی ـ سازمان مرکزی تعاون کشور ـ

ادبستان

فرم اشتراک «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراک	نرخ اشتراک داخل کشور (با پست سفارشی)
یکسال	۴۵۰۰ ریال
ششماه	۲۳۰۰ ریال

برای اشتراک «ادبستان» فرم اشتراک را با کتی خوانا پس از آن را پس از تکمیل از نشریه جدا کرده، همراه اصل فیش بانکی اشتراک، که به حساب جاری ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ـ ۳۰ (قابل پرداخت در کلیهٔ شعب بانک صادرات) واریز شده است، به آدرس: تهران ـ خیابان خیام ـ موسسهٔ اطلاعات ـ دبیرخانه ـ بخش آبونمان ـ صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان»

نام و نام خانوادگی ....

نام و نام خانوادگی به شکل حروف ....

نام

نام خانوادگی

شغل ....

آدرس دقیق پستی ....

شماره تلفن .... کد پستی .... صندوق پستی ....

■ تذکر:

□ برای تسریع در دریافت «ادبستان» آدرس دقیق خود را به دبیرخانه مؤسسه اطلاعات اعلام فرمایید.

□ در صورت هرگونه تغییر در نشانی، مسئولان اشتراک را در جریان امر قرار دهید.

□ در صورتی که بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دریافت نکردید مراتب را به مسئولان اشتراک اطلاع دهید.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراک، جداً خودداری فرمایید.

چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۹۴ ص ـ ۷۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

تاریخ

□ بنیادهای کیش اسماعیلیان
(بحثی تاریخی در پیدایی خلافت فاطمیان)
دکتر برنارد لویس ـ ترجمه دکتر ابوالقاسم سری ـ مؤسسه انتشارات ویسمن تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۸۴ ص ـ ۹۶۰ ریال ـ قطع وزیری

□ تاریخ عثمانی (جلد دوم)
پروفسور اسماعیل حقی اوزون چارشلی ـ ترجمهٔ دکتر وهاب ولی ـ ناشر: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۹۰۳ ص ـ ۴۵۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ فرهنگ و تمدن امریکای میانه (پیش از کلمب)
تالیف: مهران کندری ـ ناشر: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۳۱۳ ص ـ ۱۴۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

دین

□ قضاوتهای حضرت علی بن ابیطالب علیه السلام
سیداسماعیل رسولزاده ـ انتشارات یاسین ـ تهران ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۵۷۱ ص ـ ۱۸۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ روایتی از سرگذشت انسان در هماوردی با ابلیس (ترجمه خطبه قاصعه)
ترجمه گروه ترجمه‌ی بنیاد نهج البلاغه ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۵۹ ص ـ ۱۱۰۰ ریال ـ قطع رحلی.

روانشناسی

□ سالهای حساس رشد (از تولد تا سه سالگی)
مریم امینایی ـ نشر مرکز ـ تهران ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۶۱ ص ـ ۶۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

زبانشناسی

□ زبانشناسی همگانی
جین اچسون ـ دکتر حسین وثوقی ـ ناشر: کتابهای سازمان آموزشی و انتشاراتی علوی ـ تهران ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۵۲ ص ـ ۱۰۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ زبان اوستایی
تالیف: س. ن. سکولوف ـ ترجمه دکتر رقیه بهزادی ناشر: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۳۸ ص ـ ۷۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

سفرنامه

□ با من به کرمان بیایید.
ترجمه و نگارش: دکتر اسدالله خیراندیش ـ با مقدمه دکتر باستانی پاریزی ـ انتشارات وحید ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۷۲ ص ـ ۶۵۰ ریال ـ قطع وزیری.

سیاست

□ شناخت و تحلیل سیاسی
جواد منصوری ـ مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۳۶ ص ـ ۷۹۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ مغرب بزرگ: از استقلالها تا سال ۲۰۰۰
پل بالتاد (با همکاری کلودین رولو) ـ ترجمهٔ عباس آگاهی ـ دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی، وابسته به وزارت امور خارجه ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۵۴ ص ـ ۱۶۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ بررسی خطوط و جناح بندیهای سیاسی موجود در جامعه ـ هاشم هاشم‌زاده هریسی ـ ناشر: بنیاد علوم قرآن ـ قم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۶۴ ص ـ ۳۵۰ ریال ـ قطع وزیری.

علمی

□ روان شناسی صنعتی و مدیریت
مهدی پروا ـ شرکت سهامی انتشار ـ تهران ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۸۰ ص ـ ۱۳۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ کتاب الصیدنه فی الطب
ابوریحان بیرونی ـ تصحیح: دکتر عباس زریاب ـ مرکز نشر دانشگاهی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۸۰۸ ص ـ ۸۰۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ نسوی نامه (تحقیق در آثار ریاضی علی بن احمد نسوی) پژوهش و نگارش: ابوالقاسم قربانی ـ ناشر: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ تهران ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۱۰ ص ـ ۸۲۰ ریال.

مقررات ملی ساختمانی ایران
□ مبحث ۱۹ ـ صرفه‌جویی در مصرف انرژی
دفتر مطالعات و نظام معماری ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۲ ص ـ ۳۰۰ ریال ـ قطع رقعی

□ ماجراهایی با فیزیک
تام دانکن ـ ترجمهٔ اختر رجبی ـ ناشر: کتاب ماد (وابسته به نشر مرکز) ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۹۴ ص ـ ۶۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

فلسفه

□ خدا در فلسفه (برهانهای فلسفی اثبات وجود خدا)

ترجمه: بهاءالدین خرمشاهی ـ ناشر: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۸۶ ص ـ ۱۲۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

منبع

□ فهرست مقالات فارسی در مطبوعات جمهوری اسلامی ایران. (دورهٔ ششم ـ پاییز ۱۳۶۶)

ناشر: سازمان مدارك فرهنگی انقلاب اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۶۵۹ ص ـ ۱۵۰۰ ریال ـ قطع وزیری.



